

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

NATHALIA LANGE HARTWIG

A INSERÇÃO DO SALÃO ESSENFELDER NO CENÁRIO MUSICAL DO RIO DE
JANEIRO (1931-1940): O ESPAÇO E SEUS PERSONAGENS.

CURITIBA

2017

NATHALIA LANGE HARTWIG

A INSERÇÃO DO SALÃO ESSENFELDER NO CENÁRIO MUSICAL DO RIO DE
JANEIRO (1931-1940): O ESPAÇO E SEUS PERSONAGENS.

Dissertação apresentada como requisito à obtenção do grau de Mestre em Música, no Curso de Pós-Graduação em Música, Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Profa. Dra. Zélia Chueke

CURITIBA

2017

Catálogo na publicação

Sistema de Bibliotecas UFPR

Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/ Batel (AM)

Hartwig, Nathalia Lange

A inserção do Salão Essenfelder no cenário musical no Rio de Janeiro (1931-1940): o espaço e seus personagens. / Nathalia Lange Hartwig – Curitiba, 2017.

152 f.

Orientadora : Prof. Dra. Zélia Chueke

Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.

1.Salão Essenfeld. 2.Pianistas brasileiros. 3. Movimento artístico brasileiro. I.Título.

CDD 786.2

PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **Nathália Lange Hartwig** para obtenção do título de **Mestre em Música**.

Os abaixo assinados, **Zélia Chueke, Isaac Chueke e Álvaro Carlini**, arguiram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação: "**A Inserção do Salão Essenfelder no Cenário Musical do Rio de Janeiro (1931-1940): O Espaço e seus Personagens**".

Procedida a arguição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Zélia Chueke (UFPR)	Prof.ª. Dra. Zélia Chueke DeArtes - UFPR MAT. 182109 / SIAPE 148234P	APROVADO
Isaac Chueke (UNESPAR)		APROVADO
Álvaro Carlini (UFPR)		Aprovado

Curitiba, 6 de março de 2017.

Rosane Cardoso de Araújo
Prof.ª. Dr.ª. Rosane Cardoso de Araújo
Coordenadora do PPGMúsica

Dedico esse trabalho ao meus pais, Max e Marilú,
como forma de agradecimento por todo apoio e amor.

E pela parceria de vida, dedico também
ao meu melhor amigo e marido, Fernando.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, pela vida e pela oportunidade de resgatar essa história.

Agradeço especialmente a minha orientadora, prof. Dra. Zélia Chueke, pelo exemplo de profissionalismo e ética. Agradeço também por cada minuto dedicado a esse trabalho, por toda atenção e confiança desde o início do percurso.

Aos membros da banca de qualificação e defesa, prof. Dr. Álvaro Carlini e prof. Dr. Isaac Chueke por toda a colaboração e acompanhamento dessa pesquisa.

Aos colegas do Grupo de Estudos e Prática da Música dos Séculos XX e XXI pelas ideias e sugestões trocadas em cada reunião.

Ao Sr. Ricardo Movits, por disponibilizar materiais importantes de Nicolas Alagemovits e pelo valioso testemunho concedido.

A Sra. Sonia Amaral, filha de Nicolas, pelo incentivo a essa pesquisa.

Aos funcionários do *Acervo de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional* e do *Museu da Imagem e do Som*, no Rio de Janeiro/RJ, do Instituto Histórico e Geográfico do Paraná e da Associação Comercial do Paraná, em Curitiba/PR e ao *Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo* pelo atendimento e ajuda durante a pesquisa.

Ao programa de Pós-Graduação em Música da UFPR, ao secretário Gabriel Snak, aos professores e colegas por toda a colaboração nessa etapa de formação acadêmica.

Ao meu pai, por todo o apoio, por todas as conversas e pela companhia nas viagens ao Rio de Janeiro e Brasília.

A minha mãe, pela amizade, conselhos e pelas incansáveis e inúmeras leituras do meu trabalho.

Ao meu marido, Fernando Sadula, por todo o amor, paciência, companheirismo e risadas que tornam os meus dias leves e felizes.

Um caminho nunca é trilhado sozinho. Agradeço a todas as pessoas que estiveram comigo e me apoiaram durante a elaboração desse trabalho.

RESUMO

O *Salão Essenfelder* era um espaço dedicado a apresentações musicais no Rio de Janeiro, fundado pelo fotógrafo Nicolas Alagemovits dentro de seu estúdio, conhecido como *Studio Nicolas*. Esse espaço ganhou destaque por abrigar diversas manifestações artísticas e, especificamente no âmbito musical, por oferecer programação variada que incluía concertos, conferências e palestras com músicos de renome nacional e internacional. Alguns deles foram fotografados por Nicolas que, além de fotógrafo, era pianista e compositor. Ressalta-se também a sua atuação como incentivador de cultura através da associação artística criada por ele com esse objetivo, o *Movimento Artístico Brasileiro*. As informações sobre as apresentações podem ser encontradas de forma fragmentada através da imprensa musical e de programas de concerto. Tendo como foco as apresentações musicais com a participação de pianistas, percebeu-se que estes se apresentavam no *Salão Essenfelder* e em outros locais de prestígio do Rio de Janeiro. Portanto, o objetivo do presente trabalho é demonstrar a inserção do *Salão Essenfelder* no cenário artístico do Rio de Janeiro no período entre 1931 e 1940 (respectivamente o ano de sua fundação e o da morte de seu fundador) através das apresentações musicais com a participação de pianistas. A metodologia adotada inclui pesquisa documental seguida de análise documental e de conteúdo. Tendo como fonte principal a imprensa musical, a pesquisa revela a importância do papel desempenhado por este fotógrafo de origem romena, com sua personalidade artística e prestígio, e pelos pianistas que se apresentaram em seu *Salão*, no processo de inserção deste estabelecimento na vida musical do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: *Salão Essenfelder*; Nicolas Alagemovits; *Movimento Artístico Brasileiro*; Pianos Essenfelder; pianistas brasileiros.

ABSTRACT

The *Salão Essenfelder* was a space dedicated to musical performances in Rio de Janeiro, founded by photographer Nicolas Alagemovits in his studio, known as *Studio Nicolas*. This space gained prominence for hosting various artistic events and, specifically in the musical area, for offering varied programming that included concerts, conferences and lectures with musicians of national and international renown. Some of them were photographed by Nicolas who, in addition to being a photographer, was a pianist and composer. He also emphasizes his role as an incentive for culture through the artistic association he created for this purpose, the *Movimento Artístico Brasileiro*. Information about presentations can be found in a fragmented way through the music press and concert programs. Focusing on the musical presentations with the participation of pianists, it was noticed that these appeared in the *Salão Essenfelder* and other prestigious places of Rio de Janeiro. Therefore, the objective of this work is to demonstrate the insertion of the *Salão Essenfelder* in the artistic scene of Rio de Janeiro in the period between 1931 and 1940 (respectively the year of its foundation and the death of its founder) through the musical presentations with the participation of pianists. The methodology adopted includes documentary research followed by documentary and content analysis. Having as main source the musical press, the research reveals the importance of the role played by this photographer of Romanian origin, with his artistic personality and prestige, and by the pianists who presented themselves in his *Salão Essenfelder*, in the process of insertion of this establishment in the musical life of the Rio de Janeiro.

Keywords: *Salão Essenfelder*; Nicolas Alagemovits; *Movimento Artístico Brasileiro*; *Essenfelder Pianos*; Brazilian pianists.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - PLANILHA DE CATALOGAÇÃO DAS OCORRÊNCIAS DE JORNAIS SELECIONADOS NA PESQUISA.....	21
FIGURA 2 - ASSINATURA DE NICOLAS ALAGEMOVITS.....	23
FIGURA 3 – PRAÇA FLORIANO, RIO DE JANEIRO, DÉCADA DE 1930.	34
FIGURA 4: ANÚNCIO DE NICOLAS NA <i>REVISTA ILLUSTRAÇÃO MUSICAL</i> DE OUTUBRO DE 1930.	37
FIGURA 5 - SALA DE POSE	65
FIGURA 6 - PONTOS DE INTERSEÇÃO ENTRE AS LISTAS DO <i>FONDS MONTPENSIER</i> , <i>SALÃO ESSENFELDER</i> E FOTOGRAFADOS POR NICOLAS...85	85
FIGURA 7 - OPHELIA NASCIMENTO. FOTOGRAFIA DE NICOLAS ALAGEMOVITS.....	88
FIGURA 8 - OPHELIA NASCIMENTO. FOTOGRAFIA DE NICOLAS ALAGEMOVITS.....	88
FIGURA 9 - ANÚNCIO CONCERTO ROBERTO TAVARES.....	91
FIGURA 10 - FOTOGRAFIA DE AUTORIA DE NICOLAS ALAGEMOVITS. "HOMENAGEM A SENHORA LUCINA SOEIRO".	92
FIGURA 11 - PROGRAMA DE CONCERTO ALEXANDRINA RAMALHO E SOUZA LIMA	95
FIGURA 12 - FOTOGRAFIA DE DOLORES CECÍLIA DE VASCONCELLOS. AUTORIA DE NICOLAS ALAGEMOVITS.	96
FIGURA 13 - ANÚNCIO DO CONCERTO DE DOLORES CECÍLIA VASCONCELLOS NO RIO DE JANEIRO.	96
FIGURA 14 - FOTOGRAFIAS DE ERNESTO NAZARETH. AUTORIA DE NICOLAS ALAGEMOVITS.	100
FIGURA 15 - PROGRAMA DO CONCERTO DE ERNESTO NAZARETH NO <i>SALÃO ESSENFELDER</i>	101
FIGURA 16 - RECIBO DE ERNESTO NAZARETH COMO SÓCIO DO MOVIMENTO ARTÍSTICO BRASILEIRO.....	103
FIGURA 17 - MAPA DO ENTORNO DO <i>SALÃO ESSENFELDER</i> EM 1930	106
FIGURA 18 - PROGRAMA CONFERÊNCIA ANDRADE MURICY NO <i>SALÃO ESSENFELDER</i>	109

LISTA DE SIGLAS

BN	–	Biblioteca Nacional
BnF	–	Biblioteca Nacional da França
ENBA	–	Escola Nacional de Belas Artes
GRMB	–	Groupe de Recherche Musiques Brésiliennes
IEB	–	Instituto de Estudos Brasileiros
MAB	–	Movimento Artístico Brasileiro
OSB	–	Orquestra Sinfônica Brasileira
USP	–	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO	9
2 INTRODUÇÃO	12
3 METODOLOGIA	17
4 O ESPAÇO	28
4.1 O STUDIO NICOLAS E SEU FUNDADOR.....	31
4.2 MOVIMENTO ARTÍSTICO BRASILEIRO.....	48
4.3 SALÃO ESSENFELDER.....	62
4.4 CIRCUITO MUSICAL DO PERÍODO.....	76
5 PIANISTAS, FONTES E ESPAÇOS COINCIDENTES	83
5.1 OPHELIA NASCIMENTO (1909-sem data).....	87
5.2 ROBERTO TAVARES (sem datas).....	90
5.3 SOUZA LIMA (1898-1982).....	93
5.4 DOLORES CECÍLIA DE VASCONCELLOS (sem datas).....	95
5.5 ERNESTO NAZARETH (1863-1934).....	98
6 INSERÇÃO DO SALÃO ESSENFELDER NO CENÁRIO MUSICAL DO RIO DE JANEIRO	104
7 CONCLUSÃO	110
REFERÊNCIAS	112
ANEXOS.....	123

1 APRESENTAÇÃO

O desenvolvimento dessa pesquisa teve início ainda na graduação com o trabalho de conclusão de curso intitulado “Do centenário ao declínio: os últimos cinco anos da *Fábrica de Pianos Essenfelder* (1990-1995)”¹. Nesse trabalho realizou-se um levantamento de dados históricos, desde a fundação desta fábrica, com enfoque principal nos últimos cinco anos e nos motivos que levaram ao seu fechamento. A busca de fontes e pesquisa em acervos teve início ainda no primeiro ano da graduação permitindo que o trabalho fosse desenvolvido durante todo o curso.

A *Fábrica de Pianos Essenfelder* durante os seus 106 anos de funcionamento não era apenas fabricante de instrumento. Seu papel como apoiadora da música se revelou através de patrocínio de concertos, realização de concursos e formação que era ofertada à técnicos e afinadores de piano. Devido a qualidade de seus pianos, a marca *Essenfelder* era reconhecida nacional e internacionalmente, revelando assim diversas relações com músicos mundialmente famosos. Inserida no cenário musical, sobretudo do Brasil, a trajetória da *Fábrica de Pianos Essenfelder* permite inúmeros desdobramentos de pesquisa e um olhar diferenciado para diversas situações e personagens relevantes para a música do século XX.

Como um dos desdobramentos possíveis desse trabalho inicial, tem-se a presente pesquisa sobre o *Salão Essenfelder*. Ou seja, uma fábrica instalada em Curitiba, no estado do Paraná, revelou um espaço dedicado à música significativo em seu contexto instalado no Rio de Janeiro. Para acessar informações sobre o novo objeto, que até então é pouco abordado em trabalhos anteriores, fez-se necessário buscar as fontes primárias relacionadas a ele.

Para tal, foi fundamental retornar aos acervos já acessados que continham material sobre a *Fábrica de Pianos Essenfelder*, mas agora com um olhar voltado ao *Salão Essenfelder* e a Nicolas Alagemovits. Como resultado localizou-se cartas e telegramas da negociação da instalação do *Salão* no Rio de Janeiro, além do registro do piano do *Studio Nicolas*.

¹ Trabalho de conclusão de curso defendido em 2013, como requisito para conclusão do curso de Bacharelado em Música na Universidade Federal do Paraná, sob orientação do Prof. Dr. Álvaro Carlini.

As viagens ao Rio de Janeiro foram especialmente importantes e necessárias. Nelas, foi possível compreender a localização do *Salão Essenfelder* - apesar de o *Salão* não existir mais, a fachada do prédio continua preservada - e a importância disso para o objetivo do trabalho. Além disso, a pesquisa no *Museu da Imagem e do Som* e no *Acervo de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional* colaborou significativamente para entender o contexto da época estudada através de revistas de música do período e programas de concerto do *Salão Essenfelder*.

Além das pesquisas presenciais, as descobertas por meio da internet também tiveram grande importância. A principal fonte desse trabalho é a *Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional*, em que é possível consultar de forma online periódicos brasileiros de várias épocas. Essa etapa foi a mais longa, devido a quantidade de ocorrências sobre o *Salão Essenfelder* nos jornais cariocas dos anos 1930 e devido ao trabalho de catalogação das ocorrências que era feito paralelamente.

Também de forma online foi feita uma consulta ao acervo do *Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo*. Nesse acervo foram localizados o estatuto do *Movimento Artístico Brasileiro* (associação artística que será abordada nessa pesquisa) e também um programa de concerto do *Salão Essenfelder*. Ambos foram gentilmente enviados via e-mail como forma de colaboração a essa pesquisa. Foi consultado também o site do *Instituto Moreira Salles*, onde em sua *Reserva Técnica Musical* foram localizadas duas gravações de composições de autoria de Nicolas Alagemovits.

As redes sociais também colaboraram, permitindo o contato com Sônia Amaral, filha de Nicolas Alagemovits e também com Ricardo Movits, neto de Nicolas. Esse último contato resultou em uma entrevista com o mesmo em sua residência em Brasília, em novembro de 2015. Além de seu testemunho oral, Ricardo Movits colaborou com documentos, fotografias e itens pertencentes à Nicolas Alagemovits. Após breve descrição da trajetória do trabalho permito-me, nesse momento do texto, revelar a minha opinião de jovem pesquisadora:

Fazer pesquisa não é só recolher a maior quantidade de dados possível, analisá-los e colocá-los no papel de acordo com alguma regra de formatação. Vai muito além disso. A pesquisa é um constante quebra-cabeça com peças faltando e é a busca por essas peças que movem tudo. É refazer caminhos que podem ter sido

feitos durante o tempo para encontrá-las. E é nessa busca, às vezes frustrada, que outras peças são encontradas e vão compondo o cenário da pesquisa.

O trabalho do pesquisador é refletir e tentar refazer mentalmente o caminho que os personagens da pesquisa fizeram. É viajar para uma outra época. É dar valor ao que poderia ser considerado apenas como “papel velho” e saber que eles são relíquias que deveriam ser preservadas. É entrar em acervos e ter vontade de levar tudo para casa, mas ter a consciência de que a história tem que estar acessível a todos. É querer ter uma máquina do tempo. É gravar nomes, datas e imagens. É considerar que os documentos contêm erro de digitação, o que pode atrapalhar bastante a busca de dados. É agrupar informações por períodos e contextualizar os personagens durante o percurso da pesquisa. É entender um contexto maior para compreender o cotidiano. É vibrar com cada nova descoberta. É cruzar os dados e ir encaixando as peças. É sonhar com a pesquisa. É deixar que ela fale com você e mostre o caminho. É dar tempo para pesquisa pois, definitivamente, a pesquisa precisa de tempo. E o pesquisador também.

2 INTRODUÇÃO

O Rio de Janeiro do começo do século XX contava com diversos espaços destinados as atividades musicais que mobilizavam a então capital federal nesse período. Citando alguns desses, tem-se, por exemplo, os teatros, os clubes, as associações, os cafés e os salões. A supremacia e imponentia dos teatros não limitava a significativa colaboração dos outros espaços que, através de seus intercâmbios culturais, colaboravam para a construção de um cenário musical mais amplo. Entre esses espaços destaca-se o *Salão Essenfelder*.

Inicialmente, a descoberta do *Salão* ocorreu indiretamente através de uma pesquisa de pianistas brasileiros na imprensa musical do Rio de Janeiro. Porém, a recorrência do *Salão* associado aos nomes desses pianistas somou-se a semelhança com o nome da *Fábrica de Pianos Essenfelder*. Tal semelhança gerou o primeiro questionamento de qual seria a relação de uma fábrica de pianos estabelecida em Curitiba, no estado do Paraná, com um salão de mesmo nome localizado no Rio de Janeiro.

Partindo desse questionamento descobriu-se que o *Salão Essenfelder* era um espaço dedicado à música dentro de um estúdio fotográfico do Rio de Janeiro no começo da década de 1930. Esse estúdio era conhecido como *Studio Nicolas* e foi fundado pelo fotógrafo romeno Nicolas Alagemovits, na década de 1920. Pode-se afirmar que o próprio *Studio Nicolas* também era um local que contribuía significativamente com o contexto cultural do período. Nele, eram desenvolvidas diversas atividades para impulsionar e apoiar a arte brasileira, sendo reconhecido como um reduto dos artistas.

A influência e prestígio de Nicolas, evidentes através dos eventos realizados por ele, eram consequência de seu trabalho como fotógrafo. Conhecido como fotógrafo dos artistas, foi responsável pelo retrato de grandes nomes da sociedade carioca, de artistas e, principalmente, de músicos de renome nacional e internacional. Em consequência disso, o seu estúdio era frequentado por personalidades do cenário artístico e musical da época. Aqui, destaca-se que mesmo sendo estrangeiro, Nicolas era um entusiasta da arte brasileira, especialmente da música, sendo também compositor e pianista.

Foi nos anos de 1930 que suas contribuições artísticas tiveram maior destaque, sobretudo com a criação do *Movimento Artístico Brasileiro*. O MAB era

uma associação artística que tinha como objetivo central a disseminação da cultura brasileira por meio de eventos relevantes para a arte. Para isso, Nicolas Alagemovits fundou o *Salão* para ser a sede oficial de sua associação. Portanto, o *Salão Essenfelder* era uma sala dentro do *Studio Nicolas* que recebia diversas manifestações artísticas e, especificamente no âmbito musical, oferecia programação que estava em consonância com o contexto da época, tendo como principais objetivos trazer a cultura musical europeia e, principalmente, exaltar a música brasileira através de concertos, conferências e palestras com músicos nacional e internacionalmente reconhecidos. O *Salão* era amplo e bem planejado, contando com palco, cadeiras e um piano da marca *Essenfelder*.

O prestígio de Nicolas somado ao *Salão Essenfelder* como um local bem estruturado e com um piano de qualidade fez com que grandes pianistas se apresentassem nesse espaço. Portanto, partindo apenas de um espaço foi possível desvendar indícios de intercâmbios culturais que ocorriam nesse local e em todo um circuito musical que se construía. Tais intercâmbios, em sua maioria apoiados pelo MAB, revelaram inúmeros personagens de grande prestígio artístico. Porém, esse cenário revelado pelo *Salão Essenfelder*, pela figura de seu fundador e de todos os personagens que o compunham, foi pouco explorado em trabalhos prévios.

Nesse aspecto, destacam-se dois trabalhos anteriores que colaboraram para o acesso a informações sobre o objeto de estudo. O primeiro é uma dissertação de mestrado de 2003, de autoria de Rachel Duarte Abdala, intitulada “A fotografia além da ilustração: Malta e Nicolas construindo imagens da reforma educacional no Distrito Federal (1927-1930)”, e o segundo é a biografia² intitulada “Ernesto Nazareth 150 anos”, realizada por Luiz Antônio de Almeida.

O primeiro trabalho analisa as imagens fotográficas produzidas durante a reforma educacional de Fernando de Azevedo entre 1927 e 1930, fazendo uma comparação entre os trabalhos de Malta e Nicolas. Abdala já reconhece Nicolas como um fotógrafo prestigiado no meio artístico e destaca sua personalidade artística através da estética de suas fotografias.

O segundo, referente à biografia de Nazareth, conta com alguns capítulos onde o *Studio Nicolas*, alguns concertos lá realizados e também a atuação de Nicolas como compositor são mencionados. Além disso, Almeida também cita a

² A biografia de Ernesto Nazareth pode ser consultada de forma online através do site <http://www.ernestonazareth150anos.com.br/>.

criação do *Salão Essenfelder* e do *Movimento Artístico Brasileiro*, do qual Ernesto Nazareth era sócio. Ainda, é possível consultar trechos transcritos de um depoimento de Sérgio Alagemovits, filho de Nicolas.

Apesar de abordar predominantemente seu papel como fotógrafo e não citar o *Salão Essenfelder*, Abdala serviu de apoio juntamente com outras fontes. Já o trabalho realizado por Luiz Antonio de Almeida traz como foco principal a vida e obra de Ernesto Nazareth. Porém, esse trabalho já se aprofunda um pouco mais nas contribuições de Nicolas enquanto artista, e faz referência a seu *Studio*, onde Nazareth realizou um de seus últimos recitais.

Entretanto, apesar de Nicolas Alagemovits ter sido conhecido primordialmente como fotógrafo e a maioria dos trabalhos se limitarem a esse aspecto, a necessidade de explorar todas as suas iniciativas culturais se impôs para que essa parte da história se torne acessível a pesquisas futuras de outras áreas artísticas.

Assim sendo, para acessar o cenário mencionado serão abordadas as contribuições de Nicolas Alagemovits enquanto empresário, fotógrafo dos artistas, incentivador da cultura brasileira, compositor e pianista. Inclui-se ainda o MAB como uma sociedade artística estruturada e reconhecida pelos artistas do período. Será abordada também a relação de Nicolas Alagemovits com a *Fábrica de Pianos Essenfelder*, apresentando a negociação da instalação do *Salão Essenfelder* no Rio de Janeiro. Portanto, diferentemente dos trabalhos anteriores, a presente pesquisa tem como foco principal o *Salão Essenfelder* e o cenário musical por ele revelado.

Em suma, pretende-se investigar por um viés musical/pianístico, aspectos específicos de um cenário artístico que até o presente momento foi pouco explorado em trabalhos acadêmicos, incluindo-se algumas de suas particularidades e personagens que se impuseram durante a pesquisa, como especialmente relevantes para a construção deste cenário.

Dentre esses personagens destaca-se, para fins desta pesquisa, os pianistas. Optou-se por esse recorte devido a uma das fontes acessadas inicialmente: a lista de pianistas brasileiros presente nos arquivos do *Fonds Montpensier*³, pertencentes à *Bibliothèque nationale de France* (BnF). Após análise

³ As especificações do conteúdo da *Boîte Brésil* do *Fonds Montpensier* encontra-se disponibilizado no site do GRMB (Groupe de Recherche Musiques Brésiliennes): <http://www.iremus.cnrs.fr/fr/programme-de-recherche/groupe-de-recherche-musiques-bresiliennes>.

do material e delimitando o grupo de pianistas como personagens principais, estruturou-se 3 listas que serviram de apoio para a análise de dados da pesquisa:

- 1) Pianistas brasileiros com dados registrados no *Fonds Montpensier*;
- 2) Pianistas que se apresentaram no *Salão Essenfelder*;
- 3) Pianistas fotografados por Nicolas Alagemovits.

Dessa forma, o objetivo principal do trabalho é demonstrar a inserção do *Salão Essenfelder* no contexto musical do Rio de Janeiro dos anos 1930 através da atuação desses pianistas selecionados. Para tal, utiliza-se como documentos principais a imprensa musical, ou seja, todo e qualquer material dedicado à música presente em jornais e periódicos publicados. Além disso, a metodologia adotada inclui pesquisa documental seguida de análise documental e de conteúdo. Complementarmente, utilizou-se o testemunho oral através da entrevista concedida para esse trabalho por Ricardo Movits, neto de Nicolas Alagemovits, em Brasília/DF em novembro de 2015.

Para tanto, esse trabalho conta com o capítulo da metodologia, em que toda a coleta de dados em acervos, processo de catalogação das fontes, entrevista e cruzamento de dados será detalhado. São explorados especificamente:

1. O espaço;
2. Os personagens;
3. Inserção do *Salão Essenfelder* no cenário musical do Rio de Janeiro.

Explora-se o primeiro item com o objetivo de apresentar o contexto da cidade do Rio de Janeiro dos anos 1930 onde se inseria o espaço em questão, abrangendo os seguintes subcapítulos:

- “O *Studio Nicolas* e seu fundador”: o estúdio fotográfico enquanto espaço é apresentado juntamente com as diversas atuações de Nicolas Alagemovits no período;

- “*Movimento Artístico Brasileiro*”: a sociedade artística é detalhada através de seu estatuto e da imprensa musical;

- “*Salão Essenfelder*”: são apresentados os motivos pelos quais o espaço recebeu esse nome, bem como indícios da negociação com a *Fábrica de Pianos Essenfelder*;

- “Circuito Musical do período”: outros espaços são apresentados através da atuação dos pianistas que se apresentavam no *Salão Essenfelder* e em outros locais de prestígio do Rio de Janeiro;

O segundo item, “Os personagens”, tem como objetivo investigar dados sobre os pianistas das 3 listas mencionadas anteriormente sob o ponto de vista de sua ligação com o *Salão Essenfelder*. Para tal, foram investigados os seguintes aspectos:

- “Pianistas, fontes e espaços coincidentes”, título do capítulo 5, no qual as 3 listas são explicadas detalhadamente e são estabelecidos os critérios de seleção dos pianistas que serviram de apoio através de sua presença em duas ou três listas; dentro de cada critério foram selecionados pianistas com a maior quantidade de fontes disponíveis relacionadas ao *Salão Essenfelder*. Inclui-se aqui a biografia, exemplo de atuação, fotografia de autoria de Nicolas e programas de concerto ou anúncios da imprensa para ilustrar a atuação dos pianistas selecionados. Os nomes destes pianistas constituem os subtítulos do capítulo 5.

E finalmente o terceiro item, título do sexto capítulo, “Inserção do *Salão Essenfelder* no cenário musical do Rio de Janeiro” retoma as principais informações abordadas durante todo o trabalho e apresenta todos os indícios que, somados, visam a comprovação da inserção do *Salão Essenfelder* no cenário musical e demonstram o objetivo principal dessa pesquisa.

3 METODOLOGIA

Primeiramente, destaca-se que a principal fonte utilizada é a documental. Goff (1990) aponta que “o documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder” e completa que “só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa”. (GOFF, 1990, p. 545). Vale ressaltar que se considera monumento “tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação”. (GOFF, 1990, p. 535).

Dessa fonte principal, destaca-se que o tipo de documento utilizado se enquadra na definição de fontes primárias, ou seja, aquelas que “são dados originais, a partir dos quais se tem uma relação direta com os fatos a serem analisados”. (SÁ-SILVA, ALMEIDA E GUINDANI, 2009, p.6). Considerando os documentos que ainda não receberam tratamento analítico, os quais Gil (2014) denomina como “documentos de primeira mão”, tem-se como exemplos: documentos oficiais, reportagens de jornal, cartas, contratos, diários, filmes, fotografias, gravações etc. (GIL, 2014, p. 51).

Na presente pesquisa, utiliza-se como documentos principais a imprensa musical, ou seja, todo e qualquer material dedicado à música presente em jornais e periódicos publicados. Utilizou-se a imprensa musical do Rio de Janeiro entre 1930 e 1940 com o intuito de revelar informações sobre o cenário cultural e artístico desse período. Justifica-se essa escolha por ser o documento, principalmente o jornalístico, fonte relevante de informações – muitas vezes a única – de uma sociedade e de um contexto. Silva *et al.* (2009), indica que os documentos se mostram como indícios da ação do homem e que podem revelar suas ideias, opiniões e formas de atuar e viver. (SILVA *et. al.*, 2009, p. 4555). Para compreender esses indícios, Sá-Silva, Almeida e Guindani (2009) esclarecem que, sobre tratamento de documentos

[...] o investigador deve compreender adequadamente o sentido da mensagem e contentar-se com o que tiver na mão: eventuais fragmentos, passagens difíceis de interpretar e repletas de termos e conceitos que lhes são estranhos e foram redigidos por um desconhecido. É impossível transformar um documento; é preciso aceitá-lo tal como ele se apresenta, às vezes, tão incompleto, parcial ou impreciso. No entanto, torna-se, essencial saber compor com algumas fontes documentais, mesmo as mais pobres, pois elas são geralmente as únicas fontes que podem nos

esclarecer sobre uma determinada situação. (SÁ-SILVA, ALMEIDA E GUINDANI, 2009, p.8)

Escolheu-se, portanto, a utilização da pesquisa documental como uma das formas de obter-se os resultados necessários para o desenvolvimento do trabalho. Para Silva et al. (2009), “a grande vantagem da adoção do método da pesquisa documental consiste no fato de se apropriar, por meio dos documentos, de uma parte da História que não existia nos livros” (SILVA et. al., 2009, p. 4563). É justamente essa parte da história que vem se revelando nesta pesquisa por meio da mídia impressa, sobretudo através da imprensa musical.

Todos os documentos em questão foram consultados através da *Hemeroteca Digital*⁴ da *Biblioteca Nacional*. Aqui, destaca-se o importante papel da *Biblioteca Nacional* que disponibiliza jornais em formato digital, possibilitando e impulsionando o trabalho de pesquisadores, além de preservar informações tão preciosas para trabalhos historiográficos.

Tendo definido a fonte, a análise documental seguida da análise de conteúdo propiciam uma forma sistemática de utilização dos materiais coletados, conforme demonstra Silva et al. (2009),

Note-se que no método da pesquisa documental a análise de conteúdo assume a característica de procedimento técnico e sistemático da investigação e, portanto, apresenta fases específicas. Depois de ser selecionada a amostra documental, segue-se o trabalho com a determinação de unidades de análises, a eleição das categorias e a organização do quadro de dados. (SILVA et. al., 2009, p. 4560)

Bardin (1977), divide essas etapas de análise em 3 partes principais: 1) a pré-análise; 2) a exploração do material; e 3) o tratamento dos resultados, a inferência e a interpretação. A primeira etapa de pré-análise se desdobra em 3 aspectos principais: a) escolha dos documentos a serem submetidos a análise; b) formulação das hipóteses e objetivos; c) e elaboração de indicadores. (BARDIN, 1977, p. 95).

A amostra documental dessa pesquisa foi escolhida através da análise documental, que se diferencia da análise de conteúdo por não ser tão aprofundada quanto esta, servindo apenas para colaborar com a escolha dos documentos. Sobre essa diferença, Sousa (2006) aponta que

⁴ <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>

A análise documental consiste no estudo de documentos em vários suportes (papel, vídeo, áudio, arquivos digitais, etc.) que possam ser úteis à investigação. O investigador identifica, localiza, recolhe, seleciona, descreve e analisa documentos ou excertos de documentos (ou sites, ou vídeos, ou fotografias...) de interesse para a sua pesquisa. É uma espécie de uma análise do discurso superficial, distinguindo-se da análise do discurso propriamente dita porque não tem o nível de profundidade desta última nem pressupõe a quantificação que se associa a uma análise quantitativa do discurso (análise de conteúdo). (SOUSA, 2006 p.667)

Portanto, essa primeira etapa caracteriza-se pelo caráter organizacional dos documentos através de uma catalogação para facilitar as próximas etapas a serem seguidas pelo pesquisador. Dessa maneira, garante-se o acesso aos materiais já coletados de forma mais objetiva e eficaz. Bardin (1977) comenta que “o propósito a atingir é o armazenamento sob uma forma variável e a facilitação do acesso ao observador, de tal forma que este obtenha o máximo de informação (aspecto quantitativo), com o máximo de pertinência (aspecto qualitativo)” e define a análise documental como “uma fase preliminar da constituição de um serviço de documentação ou de um banco de dados.” (BARDIN, 1977, p.45-46)

Partindo de uma busca pelos nomes dos pianistas da lista *Boîte Brésil* do *Fonds Montpensier*⁵ na imprensa do Rio de Janeiro, chegou-se a outros temas relevantes para a pesquisa. Através deles criou-se, conforme denomina Sousa (2006), uma “grelha de análise” em que o pesquisador “deve procurar individualizar, circunscrever e definir os itens que vai analisar nos documentos que se propõe analisar.” (SOUSA, 2006, p.677) Por meio dessa primeira leitura, conforme pontua Pimentel (2001), “o próprio material dirigiu o estabelecimento dos temas que viriam a compor as categorias de análise [...]” (PIMENTEL, 2001, p.187) e, especificamente sobre a imprensa jornalística, Faria (2013) afirma que “um tema se destaca, ainda que o pesquisador tente ignorá-lo ou subordiná-lo a outro de sua preferência”. (FARIA, 2013, p.14)

Portanto, o próprio material revelou um novo assunto de interesse, que se tornou um novo decodificador ou unidade de registro: o *Salão Essenfelder*⁶. Para Bardin (1977), unidade de registro “é a unidade de significação a codificar e

⁵ Lista de conteúdo do *Fonds Montpensier, Boîte Brésil, Virtuoses, BnF, Département de Musique, op.cit.*

⁶ Para pesquisa na imprensa utilizou-se a unidade de análise *Salão Essenfelder* e *Studio Nicolas* como semelhantes, visto que se trata do mesmo local físico e, muitas vezes, os jornais não fazem distinção entre eles.

corresponde ao segmento de conteúdo a considerar como unidade de base, visando a categorização e a contagem frequencial”. (BARDIN, 1977, p. 104). Em consequência disso, foi possível estabelecer outros dois decodificadores diretamente relacionados ao primeiro: Nicolas Alagemovits e *Movimento Artístico Brasileiro*.

A partir dessas unidades de registro revelou-se um panorama das fontes disponíveis nos periódicos do Rio de Janeiro. Utilizando-as no campo de busca da *Hemeroteca Digital*, identificou-se um total de 4522 ocorrências, distribuídas em 31 periódicos diferentes. O período de abrangência vai do ano de 1926 até 1988, destacando a maior frequência de ocorrências entre os anos de 1930 e 1931, em razão da fundação do *Salão Essenfelder* e do MAB e 1940 e 1941, devido às homenagens póstumas prestadas ao fundador do *Salão Essenfelder*, Nicolas Alagemovits.

Para desenvolver o processo de análise do material foi elaborada uma planilha para catalogação das ocorrências dos jornais. Essa foi concebida de acordo com as necessidades da pesquisa, contendo os seguintes campos a serem preenchidos para cada ocorrência:

- A. Número – número atribuído a imagem salva;
- B. Codificação ou Unidade de Análise;
- C. Jornal – nome do periódico;
- D. Data – dia, mês e ano;
- E. Descrição do conteúdo – informações relevantes da ocorrência;
- F. Pianistas – se contém o nome de algum pianista na ocorrência;
- G. Transcrição⁷ – parcial ou completa do trecho selecionado;
- H. Página – página em que a ocorrência se encontra no jornal;
- I. Disponível em – link da ocorrência no site da Hemeroteca Digital;
- J. Autor – se houver autor do texto jornalístico;
- K. Referência ABNT – trecho da ocorrência já formatado;
- L. Observações – informações adicionais.

⁷ A transcrição inclui o título, quando houver, da matéria publicada na imprensa.

	A	B	C	D	E	F	G
	Número	Codificação (unidade de análise)	Jornal	Data	Descrição do conteúdo (informações relevantes)	Pianista	Transcrição (parcial ou completa) do recorte de jornal
1							
2	1	Salão Essenfelder	Correio da Manhã	28/06/1931	Movimento Artístico Brasileiro; Maestro J. Octaviano; Conferências	x	Movimento Artístico Brasileiro
3	2	Salão Essenfelder	Correio da Manhã	09/07/1931	Primeiras conferências; Associação Brasileira de Música; Charley Lachmund - pianista;	x	Realiza-se hoje a primeira das conferências movidas pela Associação Brasileira de Música
4	3	Salão Essenfelder	Correio da Manhã	10/07/1931	Charley Lachmund - pianista;	x	SOBRE A MÚSICA CLÁSSICA - O professor Charley Lachmund realizou interessante conferência - relativamente às suas características -
5	4	Salão Essenfelder	Correio da Manhã	05/08/1931	Octavio Bevilacqua; segunda conferência Associação Nacional de Música;		A conferência do professor Octavio Bevilacqua
6	5	Salão Essenfelder	Correio da Manhã	09/08/1931	Teatro da Criança;		Uma iniciativa do "Movimento Artístico Brasileiro"
7	6	Salão Essenfelder	Correio da Manhã	12/08/1931	Concurso Olavo Bilac; Movimento Artístico Brasileiro;	x	Concurso Olavo Bilac - O julgamento final no "Movimento Artístico Brasileiro"
8	7	Salão Essenfelder	Correio da Manhã	30/08/1931	Antonietta de Souza - cantora e crítica musical; Associação Brasileira de Música; Conferência;		Conferências da Associação Brasileira de Música

Figura 1 - Planilha de catalogação das ocorrências de jornais selecionados na pesquisa

Através da planilha é possível acessar as informações objetivamente, permitindo o acesso apenas a um jornal, um ano específico ou apenas as ocorrências onde há registros de pianistas, por exemplo.

Todo o processo descrito até o momento se enquadra dentro da pré-análise proposta por Bardin (1977). Essa etapa se torna fundamental para a organização do material coletado, com o intuito de facilitar as próximas etapas a serem adotadas na pesquisa. Segundo Pimentel (2001), “organizar o material significa processar a leitura segundo critérios da análise de conteúdo, comportando algumas técnicas, tais como fichamento, levantamento quantitativo e qualitativo de termos e assuntos recorrentes, criação de códigos para facilitar o controle e manuseio”. (PIMENTEL, 2001, p.184)

Como parte da análise documental, além do material da imprensa musical, inclui-se também os programas de concerto do *Salão Essenfelder* e do *Studio Nicolas* acessados no *Acervo de Música e Divisão Sonora* da *Biblioteca Nacional*, no Rio de Janeiro. Alguns desses programas serão apresentados no decorrer do trabalho para ilustrar as informações obtidas através da imprensa musical.

Somando-se a esse material, destaca-se a fotografia como fonte documental utilizada para a interpretação do contexto estudado.

Mesmo sendo uma elaboração técnica, estética, idealizada, há certa inevitabilidade em atribuir à imagem fotográfica a qualidade de ser um documento, porquanto lhe é inerente ter em sua gênese a característica de ser própria de um contexto e lugar, de ser consequência, em partes, de um contexto. (CERQUEIRA *et al.*, 2008 p. 134)

Ainda de acordo com Cerqueira et. al. (2008): “Não que a fotografia possa na sua fixidez muda afirmar alguma coisa, mas ela sugere perguntas e no exercício para respondê-las, a imaginação flui através do que parecem ser realidades”. Nesse ponto, os retratos produzidos por Nicolas, enquanto fotógrafo dos artistas, contribuíram sobremodo para uma catalogação dos artistas que passaram pelo seu estúdio e, conseqüentemente, pelo *Salão Essenfelder*.

As imagens fotográficas possibilitam ampliar a visão do historiador, colocam em cena atores sociais em diferentes situações de atuação e permitem que se conheçam os cenários em que as atividades cotidianas desenvolvem-se, como também, a diversidade das articulações e das vivências dos atores sociais que atuaram em um determinado contexto sociocultural. (CANABARRO, 2005, p.25)

As fotografias de autoria de Nicolas foram encontradas em locais e acervos diversos. Conforme aponta Abdala (2003, p. 125), “muitos dos retratos por ele realizados foram publicados, no final da década de 20 e começo da década de 30, por importantes revistas cariocas do período, tais como *Cinearte Álbum*, *Kosmos*, *Para todos*, *Ilustração Brasileira* e *Revista da Semana*.” Além dessas revistas, Nicolas também trabalhou como colaborador fotográfico para as revistas *Phono-Arte*, *Weco*, *Ilustração Musical* e *Revista da Associação Brasileira de Música*. Essas revistas surgiram no final dos anos 1920 e começo dos anos 1930 como periódicos especializados em música, devido à ascensão da indústria fonográfica nesse mesmo período. Essas apresentavam artigos sobre história, pedagogia e folclore, amplo noticiário sobre a vida musical e diversas fotografias de artistas, músicos e orquestras.

A fotografia é um produto social e cabe ao historiador perceber como as imagens constituem uma certa maneira discursiva de colocar em cena questões e fragmentos da história, percebidos no encaixe de uns documentos com os outros na tentativa de se entender sua forma evolutiva e, ao mesmo tempo, descontinua. (CANABARRO, 2005, p. 24)

A identificação das fotografias de autoria de Nicolas Alagemovits se dá, principalmente, através da assinatura presente nos retratos. Outros indícios também poderiam ser utilizados para a identificação das imagens sem assinatura como, por exemplo, elementos estéticos utilizados por ele em suas fotografias. Porém, esse não é o objetivo do trabalho, logo, optou-se por utilizar apenas as fotografias que contenham a assinatura de Nicolas ou que a sua autoria esteja especificada na

legenda da imagem na imprensa musical. Abaixo, a assinatura de Nicolas, que pode ser observada nos retratos selecionados e utilizados no decorrer desse trabalho.

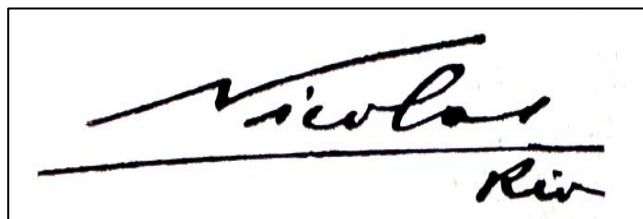


Figura 2 - Assinatura de Nicolas Alagemovits

A análise das fotografias em busca da assinatura de Nicolas, por exemplo, se enquadra na análise de conteúdo. Ou seja, aquela análise mais aprofundada das mensagens presentes nos documentos. Essa é a próxima etapa a ser realizada nos documentos selecionados. Reforça-se aqui as diferenças, mesmo que sutis, entre análise documental e análise de conteúdo:

O objetivo da análise documental é a representação condensada da informação, para consulta e armazenagem; o da análise de conteúdo, é a manipulação de mensagens (conteúdo e expressão desse conteúdo), para evidenciar os indicadores que permitam inferir sobre uma outra realidade que não a da mensagem. (BARDIN, 1977, p.46)

Posteriormente, a etapa de exploração do material contará com a análise de conteúdo com o objetivo de desvendar um contexto artístico através da imprensa, tendo como eixo principal o *Salão Essenfelder*. Acerca da análise de conteúdo da mídia, especificamente, Herscovitz (2007) observa que esse tipo de análise “nos ajuda a entender um pouco mais sobre quem produz e quem recebe a notícia e também a estabelecer alguns parâmetros culturais implícitos e a lógica organizacional por trás das mensagens” (HERSCOVITZ, 2007, p.124). Ressalta-se ainda que “o pesquisador descreve e interpreta o conteúdo das mensagens, buscando dar respostas à problemática que motivou a pesquisa e, assim, corrobora com a produção de conhecimento teórico relevante”. (SILVA et. al. p.4559)

Após a análise das fontes selecionadas, sobretudo da imprensa musical, chegou-se aos personagens principais da presente pesquisa. Dentre esses personagens destacam-se os pianistas, devido a fonte inicial desse trabalho: a lista

de pianistas brasileiros presentes nos arquivos do *Fonds Montpensier*⁸, pertencentes à *Bibliothèque nationale de France* (BnF). Após pesquisa desses nomes na *Hemeroteca Digital* da *Biblioteca Nacional* (BN), notou-se a recorrência de alguns deles associados ao *Salão Essenfelder* e/ou fotografados por Nicolas Alagemovits.

Partindo disso, originou-se três listas de pianistas:

- 1) Pianistas brasileiros com dados registrados no *Fonds Montpensier*;
- 2) Pianistas que se apresentaram no *Salão Essenfelder*;
- 3) Pianistas fotografados por Nicolas Alagemovits.

Essas 3 listas serviram de apoio para corroborar o objetivo principal do trabalho que é demonstrar a inserção do *Salão Essenfelder* no contexto musical do Rio de Janeiro através da atuação desses pianistas. Seria inviável abordar todos os nomes resultantes dessas listas, portanto será realizado cruzamento dos dados obtidos aplicando critérios previamente estabelecidos, conforme exposto detalhadamente no capítulo 5 sobre os “Pianistas, fontes e espaços coincidentes”.

Somando-se a isso, além do material da imprensa, utilizou-se o testemunho oral pois ele “gera novas histórias, e a criação de novas histórias, por sua vez, pode literalmente contribuir para o processo de dar voz a experiências vividas por indivíduos e grupos que foram excluídos das narrativas anteriores”. (THOMSON, 1997, p. 69) Júnior e Júnior (2011, p. 239) apontam que recorre-se às entrevistas “sempre que se têm necessidade de obter dados que não podem ser encontrados em registros e fontes documentais, podendo estes serem fornecidos por determinadas pessoas”.

Ricardo Movits, neto de Nicolas Alagemovits, concedeu entrevista em colaboração⁹ a esse trabalho em novembro de 2015, em Brasília/DF. Em seu depoimento, Movits ressalta que não conheceu o seu avô e que todas as memórias foram transmitidas por sua avó e pelo seu pai. É possível pensar a figura da avó e do pai de Movits como os “produtores autorizados” que, segundo Candau (2012, p. 124), são aquelas pessoas responsáveis por transmitir a memória e normalmente são reconhecidos como “os depositários da verdadeira e legítima memória”.

⁸ O acesso ao conteúdo do *Fonds Montpensier* ocorreu através do Arquivo pessoal disponibilizado pela Profa. Dra. Zélia Chueke. Vide referência: Chueke, Zélia, Arquivo pessoal. Lista de conteúdo, fotos e anotações do *Fonds Montpensier*, *Boîte Brésil*, *Virtuoses*, *BnF*, *Département de Musique*.

⁹ Tivemos contato também com Sonia Amaral, filha de Nicolas Alagemovits, residente no Rio de Janeiro/RJ. A mesma se propôs a conceder uma entrevista para essa pesquisa, porém não foi possível obter o seu depoimento devido a problemas de saúde da entrevistada.

Outro ponto interessante é o fato de Movits se reconhecer nas memórias do avô e, com isso, reforçar a sua própria identidade. Conforme mencionado anteriormente, Nicolas era artista e apoiava todas as manifestações de arte. Ricardo Movits, por sua vez, é cineasta e produtor cultural. Thomson (1997, p. 57) aponta que a nossa identidade molda as nossas reminiscências que, para ele, “são passados importantes que compomos para dar um sentido mais satisfatório à nossa vida, à medida que o tempo passa, e para que exista maior consonância entre identidades passadas e presentes”. Ainda segundo Thomson (1997), busca-se constantemente um “reconhecimento” como um processo de afirmação pública de identidades e reminiscências. Sobre isso Movits comenta que:

Eu acho que eu tenho muito dessa veia artística dele. Meu pai sempre falava isso, porque desde pequenininho eu comecei a trabalhar em todas as áreas, né? E hoje trabalho muito com cinema que envolve todas as áreas. É bacana. Eu sempre penso nisso quando eu estou atuando, fazendo as minhas manifestações artísticas, eu sempre penso nessa coisa do meu avô. (MOVITS, 2015)

Movits salienta a ressalva de sua avó em trazer à tona as memórias de Nicolas, e completa dizendo que “eu ficava sabendo só quando minha avó contava e não gostava de contar muito, porque na cabeça dela ele [Nicolas] deixou ela na miséria, né. [...] Ela com 2 filhos, pra poder tomar conta”. (MOVITS, 2015). De acordo com Thomson (1997, p.58) pode-se considerar que esse “silêncio” oriundo de uma experiência traumática é um “significado oculto” que não pode ser ignorado pelo historiador. A subjetividade tornou-se fundamental para a análise e uso do testemunho oral. “Procuramos explorar a relação entre reminiscências pessoais e memória coletiva, entre memória e identidade e entre entrevistador e entrevistado”. (THOMSON, 1997, p. 54)

Partindo dessa relação entre reminiscências pessoais e memória coletiva, notou-se essa influência no testemunho de Movits. Algumas histórias contadas por ele eram reproduções fiéis de artigos publicados na imprensa. Por exemplo: segundo Movits (2015) “A fotografia oficial do Getúlio Vargas, foi ele [Nicolas] quem fez, a presidencial, foi feita lá no estúdio” e o jornal *A Noite*, de 1940, publicou que Nicolas era “Reconhecido como um dos melhores retratistas do Rio, tendo executado o retrato oficial do presidente Getúlio Vargas”. Porém, ainda não foram descobertas evidências sobre essa afirmação.

Além da colaboração por meio do testemunho, obteve-se acesso a outros documentos, disponibilizados por Ricardo Movits. Esses documentos (fotografias, registros de imigrante, revistas, recortes de jornal, busto em madeira) estavam guardados em uma mala sem uma ordenação aparente. Nesse sentido, é possível fazer um paralelo com o texto “Arquivar a própria vida” de Artières (1998). Nele, o autor faz um panorama desde o valor social dos arquivos pessoais até as práticas de seleção do que será arquivado.

O arquivamento do eu não é uma prática neutra; é muitas vezes a única ocasião de um indivíduo se fazer ver tal como ele se vê e tal como ele desejaria ser visto. Arquivar a própria vida, é simbolicamente preparar o próprio processo: reunir as peças necessárias para a própria defesa, organizá-las para refutar a representação que os outros tem de nós. Arquivar a própria vida é desafiar a ordem das coisas: a justiça dos homens assim como o trabalho do tempo. (ARTIÈRES, 1998, p.31)

Silveira (2007, p.41) pondera sobre a importância das entrevistas na construção da narrativa dizendo que “é dar espaço aos sujeitos anônimos da História na produção e divulgação dessa, procurando articular suas narrativas aos contextos e elementos do(s) objeto(s) em pesquisa.” Marcílio (2013, p.43) sublinha a importância de se ter corroborados pela mídia impressa, os resultados obtidos através de entrevistas:

Além do mais, o relato de alguém que sabe, que viu ou que esteve junto ao acontecimento é fundamental, tanto para o trabalho jornalístico, quanto o historiográfico, para definir o que realmente aconteceu. O depoimento de uma testemunha garante credibilidade à notícia da mesma forma que a descrição de uma memória contribui para a apreensão do passado. (MARCÍLIO, 2013, p.43)

Em se tratando da análise do material das entrevistas, primeiramente será realizada a transcrição das mesmas, para que possa ser aplicada uma análise de conteúdo. Chueke (2013, p.45-46) também utilizando entrevistas como recurso em seu trabalho aponta que a autora Negura¹⁰ não faz diferença entre análise de discurso e de conteúdo, “mas está implícito em seu texto que o trabalho de análise

¹⁰ NEGURA, Lilian. L'analyse de contenu dans l'étude des représentations sociales. Sociologies: Revue de l'Association internationale des sociologues de langue française. 2006. Disponível em: <<http://sociologies.revues.org/993?&id=993>>.

se faz através dos textos”. Portanto, optou-se aqui por realizar a transcrição e transcrição¹¹ das entrevistas para colaborar com a análise dos dados.

Portanto, justifica-se a utilização das entrevistas como último recurso metodológico adotado nesta pesquisa citando-se Gaskell (2015, p.65):

Além dos objetivos amplos da descrição, do desenvolvimento conceptual e dos testes de conceitos, a entrevista qualitativa pode desempenhar um papel vital na combinação com outros métodos. Por exemplo, intuições provindas da entrevista qualitativa podem melhorar a qualidade do delineamento de um levantamento e de sua interpretação. (GASKELL, 2015, p. 65)

Dessa maneira, o estudo e aprofundamento histórico através da metodologia escolhida propiciaram uma análise diferenciada para a pesquisa. Além disso, disponibilizaram ferramentas para compreender melhor a subjetividade presente nas fontes históricas e pensar na história e na musicologia como não sendo mais totalizante, pontual, objetiva e factual. Sarlo (2007, p. 42) aponta que “a história jamais poderá ser totalmente contada e jamais haverá um desfecho, porque nem todas as posições podem ser percorridas e sua acumulação tampouco resulta numa totalidade”. Portanto, a utilização combinada dos recursos metodológicos aqui especificados permitiram análise do objeto de estudo e das diversas fontes reveladas de forma mais ampla e completa.

¹¹ Trechos da entrevista com Ricardo Movits encontram-se em anexo.

4 O ESPAÇO

A descoberta de um espaço cultural e dos personagens que por ele passaram revelou o cenário musical que motivou a presente pesquisa. Para explorar esse cenário faz-se necessário acessar não apenas fontes musicais, mas também históricas. De fato, os estudos no campo da música são naturalmente multidisciplinares. Eles vão desde a classificação das manifestações musicais sob aspectos sociais, históricos, estéticos, filosóficos, etc., até estudos de acústica, teoria e análise. Todas essas áreas estão incluídas na musicologia, que se apropria de métodos científicos para investigar a variedade de opções neste campo de estudo. Segundo Joseph Kerman (1987, p.1) a palavra musicologia foi “originalmente entendida como incluindo o pensamento, a pesquisa e o conhecimento de todos os aspectos possíveis da música”. Além disso, ela surgiu como estudo acadêmico, sendo “percebida como tratando essencialmente do factual, do documental, do verificável” dentro do pensamento positivista de Auguste Comte (KERMAN, 1985, p.2).

Para dar conta desse conhecimento, surgiram desdobramentos e novos ramos da musicologia, para que cada assunto fosse tratado de forma mais específica. Paulo Castagna (2008, p.7) aponta que a partir de 1970, começou a surgir uma musicologia mais interpretativa, “preocupada com a compreensão do significado dos fenômenos e não tanto com a sua organização no espaço e no tempo”. Essa nova musicologia foi bastante influenciada por transformações nos estudos acadêmicos em história e literatura desse período.

De acordo com Virmond, Ribeiro e Tolón “um dos componentes da musicologia é a ciência da história. De fato, esta relação é tão estreita que uma das especialidades da musicologia denomina-se musicologia histórica”. A musicologia pelo viés histórico também passou por reformulações, deixando uma abordagem predominantemente biográfica para dar espaço à abordagens mais amplas do contexto estudado. Apesar disso, ainda hoje os trabalhos musicológicos estão centrados predominantemente em seu objeto de estudo e desconectados do contexto em geral. Sobre este aspecto, Myriam Chimènes (2007, p. 8) alerta que “os musicólogos geralmente examinam o contexto para esclarecer o objeto de sua especialidade, mas não se interrogam inversamente sobre aquilo que a música pode fornecer para a compreensão da história da qual ela faz parte”.

A música oferece um conjunto de investigações particularmente rico, que não se reduz a um criador e a uma obra. Seus mediadores, que são os instrumentos e intérpretes (profissionais e amadores), seus modos de difusão (edição, concertos, discos, rádio, televisão alternando com a imprensa) merecem ser igualmente pesquisados e questionados. (CHIMÈNES, 2007, p.12)

A partir desta perspectiva, destacaram-se, durante o trabalho de pesquisa, o espaço e os personagens que tiveram participação ativa no contexto musical dos anos 1930 no Rio de Janeiro. O primeiro se refere ao *Salão Essenfelder*, espaço dedicado à música fundado por Nicolas Alagemovits, personagem central dessa pesquisa. Os pianistas que lá se apresentaram são igualmente importantes e colaboraram para a inserção do *Salão Essenfelder* como espaço de difusão da música.

Provou-se necessária breve contextualização social do Rio de Janeiro, com o propósito de elucidar o papel desempenhado por Nicolas Alagemovits e a posição ocupada pelo *Salão Essenfelder* na sociedade carioca do período.

Nicolas Alagemovits era romeno e quando chegou ao Brasil, no começo do século XX, deparou-se com um Rio de Janeiro marcado por constantes transformações urbanas, sociais, políticas e culturais. Imersa nos ideais modernistas e nacionalistas, a então capital federal, buscava sua inspiração em grandes centros urbanos europeus.

Nos primeiros anos do século XX o Brasil estava na efervescência da *belle époque*, e o estilo de vida parisiense, mais do que uma influência, era uma meta a ser atingida. Na ânsia de entrar na modernidade neste período, o caminho mais natural utilizado era o de copiar os modelos de desenvolvimento aplicados nas grandes capitais europeias. E neste ambiente, a reforma urbana de Paris também inspirou mudanças na reformulação do aspecto urbano da capital federal brasileira. (TOURINHO, 2007, p. 8)

Segundo Cristina Magaldi (2013, p.43-44), foram efetuadas reformas significativas “[desde] saneamento e iluminação elétrica de ruas e parques à construções de prédios neoclássicos e largas avenidas como as da Paris contemporânea”. Essas transformações tinham como objetivo principal tornar o Rio de Janeiro uma cidade internacionalmente conhecida, pois “a nova paisagem urbana permitia o ingresso da capital brasileira na *Belle Époque* europeia e transformava a cidade em um centro cosmopolita nas Américas”.

Em meio a essas inúmeras mudanças, o Rio de Janeiro não compartilhava apenas as características urbanas com as outras cidades europeias de referência. Magaldi (2013, p. 44-45) aponta três características em comum para a compreensão do contexto e que colaboraram, direta ou indiretamente, com as iniciativas culturais emergentes no período. Primeiramente, o Rio de Janeiro contava com um grande número de imigrantes; em segundo lugar, a cidade estava aberta a introdução de novas tecnologias e, com isso, despertava o interesse de visitantes e investidores estrangeiros; finalmente, o crescimento populacional, aliado à uma consequente diversificação étnica e de expressões culturais tornava o Rio de Janeiro o local ideal para novas iniciativas, principalmente no âmbito cultural.

Em meio aos ideais modernistas e graças a essa abertura às novas tecnologias, tornou-se possível uma comunicação mais efetiva com as cidades da Europa, como comenta Cristina Magaldi:

[...] estas se conectavam também através de um conjunto de imagens compartilhadas, uma vez que tecnologias emergentes em fotografia e no cinema faziam com que ideias, ideologias e modas da Europa Ocidental viajassem mais rapidamente e para mais longe. (MAGALDI, 2013, p. 45)

Esse cenário facilitou o estabelecimento de Nicolas como fotógrafo no Rio de Janeiro, visto que ele detinha o domínio dessa tecnologia em ascensão. A apresentação que se segue valoriza especialmente a atuação de Nicolas Alagemovits, no sentido de fomentar o contexto artístico da época em todas as suas vertentes. Destaca-se um trecho do Jornal *O Imparcial* de 1939, sobre os ideais de Nicolas:

Seu empenho máximo é de fazer conhecido de todos os artistas estrangeiros que aqui aportam, o que há no gênero de música brasileira, de autores que podem figurar ao lado dos mais notáveis do mundo. (LEI brasileira sempre esquecida pelos artistas estrangeiros, 12 maio 1939)

Para concretizar seus ideais e divulgar a música brasileira, Nicolas transformou seu estúdio fotográfico em um espaço artístico. O *Studio Nicolas* tornou-se um ponto de encontro entre os artistas e um local onde esses obtinham apoio para seus projetos. Nesse âmbito, a personalidade de Nicolas Alagemovits contribuía significativamente para isso, conforme abordado a seguir.

4.1 O *STUDIO NICOLAS* E SEU FUNDADOR

Nicolas Alagemovits era romeno e nasceu em 6 de dezembro de 1893, na cidade de Valea-Marului-Argesh, onde desde cedo assumiu o ofício de fotógrafo. Sua vida foi ligada a arte. Veio ao Brasil em 1923 e criou seu estúdio fotográfico conhecido como *Studio Nicolas*. Nele, começou a desenvolver atividades para impulsionar e apoiar a arte brasileira. Foi nos anos de 1930 que suas contribuições artísticas tiveram maior destaque, sobretudo com a criação do MAB. Paralelamente, Nicolas mantinha sua paixão pela música, sendo pianista e compositor. Faleceu prematuramente em 1940, deixando esposa e dois filhos.

Após a sua morte diversos textos biográficos foram publicados na imprensa musical. Segundo Vavy Pacheco Borges (2008, p.213) a finalidade desse tipo de biografia é classificada como “monografia de circunstância” por se tratar de “elogios fúnebres ou ligados a uma circunstância particular (breves, muitas vezes presentes na imprensa escrita)”. A maioria das informações sobre a vida e obra de Nicolas são provenientes deste tipo de fonte biográfica. Partindo do pressuposto que a imprensa atua como um veículo de transmissão da memória, e que o texto como referência visual “orienta as memórias individuais em uma mesma direção” (CANDAU, 2012, p. 108) observa-se como a figura de Nicolas Alagemovits foi construída na memória coletiva da sociedade.

A título de ilustração, o trecho abaixo foi extraído de um artigo publicado no jornal *A Noite* do dia 30 de setembro de 1940, escrito por João Luso. O texto traz descrição detalhada da personalidade e fisionomia¹² de Nicolas Alagemovits.

A fisionomia de Nicolas impunha-se num instante. Surpreendia e cativava, de tão expressiva. Valia por uma biografia, um programa e um cartaz. Os longos cabelos, atirados para a nuca e como em agitação, acusavam uma rajada contínua de aventura. A testa larga simultaneamente meditava e decidia – para não perder tempo. Os lábios fortes e suaves pareciam tão destinados a mandar como a persuadir. Era a boca do oficial que estivera na guerra e do idealista constantemente empenhado em propagandas e realizações. E os olhos veementes, penetrantes, entre o azul e o prata, lembravam o reflexo das espadas e a chama que vive em todos os poemas. Por baixo dessa cabeça de combatente e de sonhador, abria-se largamente a camisa de turista – um turista que sempre estivesse descobrindo paisagens novas, na ânsia de se comunicar com a beleza do mundo. O peito ressaltava, volumosa e impetuosamente. O corpo atarracado, um tanto obeso, movia-se com extraordinária agilidade e sem nenhuma incoerência ou sombra de paradoxo. Assim Nicolas circulava, aparecia em toda a parte.

¹² Ver anexo 1 – Retratos de Nicolas Alagemovits.

O vestuário que, à primeira vista, poderia dar a impressão de pouco cerimonioso ou até desleixado em relação a certos lugares ou certas cerimônias, do mesmo modo se impusera nos “ateliers”, nos salões de conferências, nas tribunas do Jockey, na sala do Municipal. Ninguém estranhava o indumento porque o homem se fazia notar e adorar, em bloco, integralmente, como qualquer coisa superior e indiscutível. (LUSO, 1940, p. 2)

O final da citação descreve alguns dos espaços frequentados por Nicolas, tais como “ateliers”, salões de conferências, tribunas do Jockey e a sala do *Teatro Municipal* do Rio de Janeiro. Apesar da supremacia dos teatros, outros espaços se desenvolveram significativamente nesse período, e os lugares que acolhiam atividades musicais se multiplicavam e se estendiam:

[...] nos salões, nos cafés cantantes e similares, nos clubes e associações, na rua, formando circuitos musicais complexos que podem ser pensados ou delineados a partir de perspectivas diferentes: gêneros musicais contemplados, função, prestígio social, por exemplo. (VERMES, 2014, p.7)

Como colocado anteriormente, a influência europeia não se limitou apenas a aspectos urbanos. A descrição desses espaços nas fontes consultadas deixa evidente a influência dos costumes europeus e da cultura de vários países deste continente que foi sendo pouco a pouco absorvida. Considerando as origens de Nicolas, esses aspectos apontam motivos pelos quais ele se enquadrou no perfil da sociedade carioca do período, inicialmente com o seu ofício de fotógrafo.

Nesse aspecto, Magaldi (2013, p.43) explica que “tendo a Paris de Hausmann¹³ como modelo, a transformação urbana do Rio de Janeiro foi acompanhada por cartões-postais cuidadosamente desenhados” e complementa afirmando que estes “ajudavam a projetar novas imagens do país no cenário internacional, bem como atrair visitantes e investidores do estrangeiro”.

A inserção de Nicolas Alagemovits neste período como fotógrafo atuante é significativamente testemunhada por um de seus trabalhos desenvolvidos para a propaganda de turismo do Rio de Janeiro. Trata-se de um álbum fotográfico¹⁴ com aproximadamente 160 fotografias de sua autoria, com imagens da cidade,

¹³ Georges Eugène Haussmann foi prefeito de Paris entre 1853 e 1870. Responsável pela reforma urbana da “cidade luz”, com o objetivo de “transformar a capital da França, tornando-a moderna e arejada. [...] As largas avenidas de Paris viraram uma referência, sendo mundialmente copiadas, principalmente por países emergentes da América do Sul”. (TOURINHO, 2007, p.8)

¹⁴ O *Album Photographico* faz parte do acervo pessoal de Ricardo Movits e foi disponibilizado para utilização nessa pesquisa. Não foi possível identificar a data em que foi produzido, mas acredita-se que foi entre 1933 e 1940. O *fac-símile* da capa do *Album Photographico* encontra-se em anexo.

organizado pelo seu estúdio fotográfico conhecido como *Studio Nicolas*. Na primeira página do álbum encontra-se a seguinte descrição assinada por Nicolas:

Muita gente tem procurado atrair o turismo mundial, utilizando-se da palavra escrita, para descrever os encantos desta cidade maravilhosa. Animado do mesmo propósito, utilizo-me, entretanto, da arte fotográfica, que é uma linguagem acessível a todos os povos do universo. (*ALBUM PHOTOGRAPHICO DO RIO DE JANEIRO*)

Ainda sobre o processo de internacionalização experimentado pela cidade do Rio de Janeiro, vale destacar que a descrição acima e todas as legendas presentes nas fotografias do *Álbum Photographico* estão escritas em português, seguida do francês e de mais 4 idiomas. Sobre a obra deixada por Nicolas após a sua morte, o jornal *O Imparcial* destaca

De sua grande obra, ficou, inédito, um álbum precioso sobre a nossa capital, com muito assunto interessante e inúmeras fotografias raras não só pela antiguidade de umas, como pela arte de outras que Nicolas focalizara seu profundo gosto estético. [...] esse álbum bem poderia ser adquirido por qualquer dos nossos milionários de bom gosto, pelo Governo da cidade ou federal. (NICOLAS, 1940, p. 7)

Na fotografia apresentada a seguir, produzida por Nicolas e retirada do *Álbum Fotográfico* do Rio de Janeiro, é possível notar as características modernas da cidade, ilustrando as colocações neste documento até o momento. Outro motivo, não menos importante, que justifica a escolha dessa fotografia é o fato de que o prédio em destaque era a sede do *Studio Nicolas*.

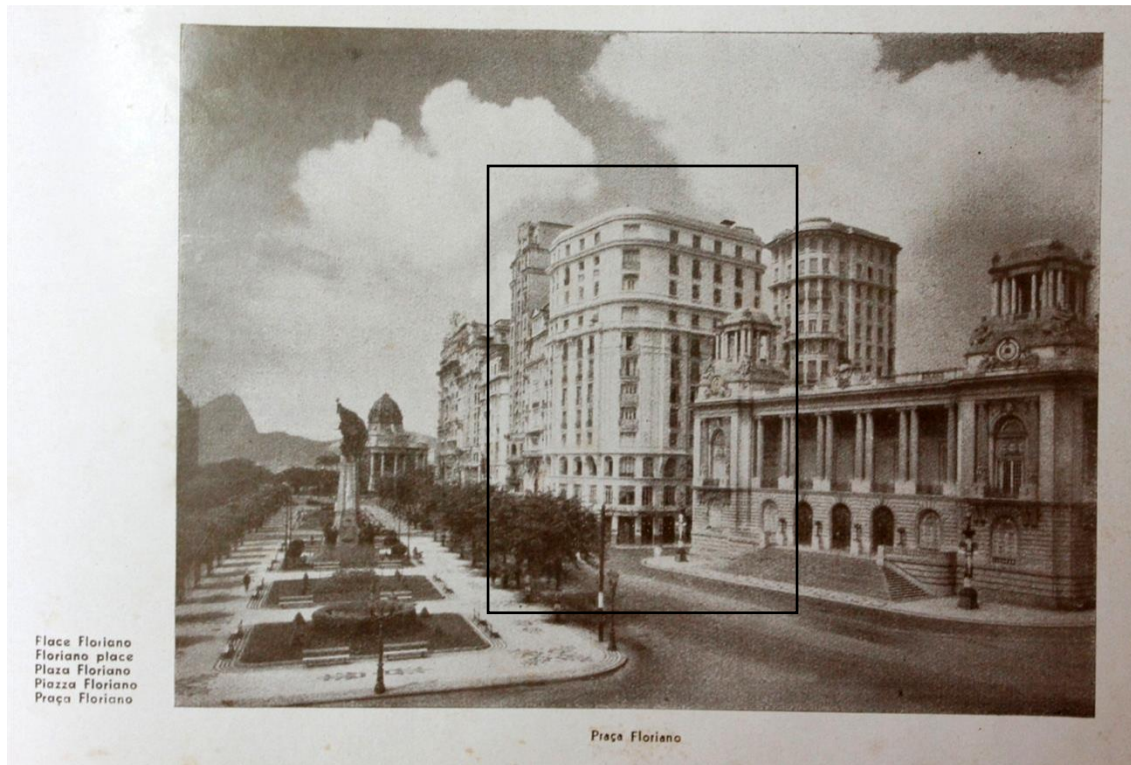


Figura 3 – Praça Floriano, Rio de Janeiro, década de 1930.
Foto de Nicolas Alagemovits. *Album Photographico do Rio de Janeiro*.
Fonte: Acervo Pessoal de Ricardo Movits. DR

O *Studio Nicolas* ocupava todo o 2º andar do prédio e foi cenário de diversas manifestações artísticas, como exposições, conferências, eventos e concertos; sede do estúdio de Nicolas, no qual grandes nomes da sociedade e das artes foram fotografados. A seguinte citação traz a dimensão do estúdio:

Do seu Studio fizera um pequeno templo dedicado à Arte, com salas magnificamente adornadas, e um salão dotado de piano e palco, onde o anfitrião encontrava meios de acomodar muita gente, de realizar audições, de instalar exposições e levar a cabo numerosas outras atividades culturais. (FALLECEU Nicolas, 1940, p. 3.)

O “salão dotado de piano e palco” mencionado era conhecido como *Salão Essenfelder*, um espaço dedicado a apresentações musicais no Rio de Janeiro. O *Salão* recebeu esse nome devido ao piano da marca *Essenfelder* disponibilizado pela *Fábrica de Pianos Essenfelder* ao estúdio de Nicolas.

O *Salão Essenfelder* ganhou destaque na presente pesquisa por abrigar manifestações artísticas especificamente no âmbito musical, por oferecer programação que estava em consonância com o contexto da época, tendo como principais objetivos trazer a cultura musical europeia e, principalmente, exaltar a

música brasileira através de concertos, conferências e palestras com músicos de renome nacional e internacional. Aqui, destaca-se as apresentações musicais com a participação de pianistas, que juntamente com Nicolas Alagemovits, foram os personagens principais que contribuíram para o prestígio desse espaço musical. O fundador do *Studio Nicolas* e do *Salão Essenfelder* revelou-se personagem fundamental para a compreensão do contexto estudado. Nicolas atuava no exército da Romênia e mantinha paralelamente o ofício de fotógrafo. Segundo o jornal *O Imparcial*, Nicolas era

[...] capitão com o curso do Estado Maior tendo feito a guerra de 1914-1918. Possuía numerosas condecorações militares e medalhas de honra de várias instituições estrangeiras, entre elas a Medalha de Ouro da Exposição Internacional de Paris por trabalhos fotográficos apresentados. (FALLECIMENTOS: Nicolas., 1940, p.10)

Com o objetivo de fugir da Guerra, Nicolas aproveitou seus conhecimentos no campo da fotografia e organizou uma exposição de seu material fotográfico. Seu objetivo inicial era desembarcar na Argentina, porém, Ricardo Movits (2015) relata que “[...] ele fugiu da guerra na época e lá ele era conhecido também como fotógrafo, então ele basicamente armou uma exposição falsa. A ideia nem era vir para o Brasil, era ir para a Argentina, mas aí o navio parou no Brasil” e ainda segundo ele, Nicolas se encantou com o País. Esse encantamento ficou evidente quando no objetivo de suas iniciativas artísticas: valorizar e impulsionar a arte brasileira em todos os seus aspectos.

A personalidade de Nicolas pode ser resumida em muito poucas palavras: era um homem que sorria sempre e que distribuía abraços a toda gente. O seu gênio alegre, o seu feitio expansivo, as suas expressões afetivas obrigavam toda gente a querer-lhe bem. Ele era um amigo de toda gente e adorador da cidade. Nascido no estrangeiro, prendera-se pelo sentimento e pelo trabalho, pelos laços de família e de espírito, de tal sorte ao nosso meio, que nem mesmo brasileiros natos poderiam mais do que ele estimar a nossa terra e vibrar com ela, nos seus momentos de exaltação cívica ou de glória espiritual. (NICOLAS, o homem que sorria..., 1940, p. 3)

Nicolas chegou ao Brasil em setembro de 1923 e se deparou com o Rio de Janeiro imerso em ideais modernistas e nacionalistas. Sendo estrangeiro, fotógrafo, empresário e artista, ele estava em perfeita consonância com esses ideais, combinando costumes europeus com as ideias nacionalistas de maneira pertinente.

No final dos anos 1920, seu trabalho como fotógrafo retratista¹⁵ começou a ganhar destaque e ser amplamente divulgado. Criou um estúdio que, rapidamente, passou a abrigar outros tipos de manifestações artísticas. O *Studio Nicolas* ficava localizado na Rua Alcindo Guanabara, nº 5.

Nicolas foi um nome que se fez rápido no Rio de Janeiro. Aqui chegou, trazendo um belo coração e uma arte magnífica. Esta, que poderia ser a música ou a pintura – ligado a ambas que estava – foi, entretanto, predominantemente a fotografia. Seus trabalhos sempre foram obras de arte: enquadramento de quem compõe, luz de quem esculpe, penetração psicológica de quem analisa, boa matéria plástica de quem pinta. Fixou as mais notáveis figuras do país e os visitantes mais ilustres. (NICOLAS, 1943, p. 6)

O seguinte excerto do jornal *Correio da Manhã*, do dia 28 de setembro de 1940, nos traz uma ideia mais clara da dimensão de seu estúdio, algumas características da personalidade de Nicolas e seus principais anseios no âmbito artístico:

É que Nicolas Alagemovits, romeno que se tornara brasileiro cem por cento, irradiava a mais viva das simpatias, como apaixonado de todas as artes e como solícito amigo de quem quer que a ele se dirigisse para empreendimentos artísticos. Do seu Studio fizera um pequeno templo dedicado à Arte, com salas magnificamente adornadas, e um salão dotado de piano e palco, onde o anfitrião encontrava meios de acomodar muita gente, de realizar audições, de instalar exposições e levar a cabo numerosas outras atividades culturais. Sonhara ele tornar o seu Studio um centro fecundo de ação com finalidades estéticas, e para concretizar o seu desejo criara o que chamava de Movimento Artístico, uma organização imponderável, toda ela anseio de fazer algo útil, cujos estatutos era as boas intenções do seu animador e cujas diretoria e assembléia se cingiam à pessoa do fundador, uma sociedade de existência espiritual e que por isso funcionava perfeitamente bem, com uma finura de tacto no acolhimento que era a própria delicadeza de maneiras de Nicolas. (FALLECEU Nicolas, 1940, p. 3.)

Movits (2015) aponta que um fator que facilitou o estabelecimento de Nicolas foi que o bairro da *Cinelândia* “[...] era um ponto de encontro para escritores, jornalistas, tinha muita coisa do teatro, musicais e tudo. Ali era um ponto de encontro e o estúdio dele estava muito bem localizado”. (MOVITS, 2015). Afirmando esse estabelecimento de Nicolas, o jornal *Gazeta de Notícias* descreve

¹⁵ “Reconhecido como um dos melhores retratistas do Rio, tendo executado o retrato oficial do presidente Getúlio Vargas” (*A Noite*, 1940, p. 3)

A sua objetiva focalizava todos os grandes perfis que passavam sob a sua órbita. Não houve artista – pianista, poeta, ator ou atriz, escritor ou jornalista – que passando pelo Rio, pudesse escapar ao fascinante Nicolas, ao primoroso esteta, que se rejubilava em criar espiritualidade nos retratos, recebendo autógrafos e distribuindo autógrafa [...]. (NICOLAS: O seu falecimento ontem., 1940, p.8)

O trabalho de Nicolas Alagemovits ganhava cada vez mais destaque no contexto artístico da época. De acordo com Abdala (2003, p. 140) “O próprio Nicolas autoproclamava-se “artista-fotógrafo”, em seus documentos pessoais, no campo reservado à indicação da profissão, em anúncios de seu *studio* publicados em revistas e em seu logotipo.”



Figura 4: Anúncio de Nicolas na *Revista Ilustração Musical* de outubro de 1930.

Em alguns anúncios, a inscrição era registrada como “*Photographie d’art*”. Para Abdala (2003, p. 142) a “escrita em francês, idioma considerado, desde o período imperial até meados do século XX, como característico da elite e dos cultos, a inscrição reforça a inserção de Nicolas nesse meio e o tipo de fotografias que ele produzia: artísticas”. A partir desse anúncio destaca-se a assinatura de Nicolas, que é a principal referência para identificar as suas fotografias. Além disso, é possível notar a sua estreita relação com a imprensa, que será abordada no decorrer desse capítulo. A mesma autora resume a atuação de Nicolas como fotógrafo ressaltando que:

A trajetória do artista-fotógrafo, apesar de curta, foi significativa no panorama artístico-cultural do Rio de Janeiro. Sua inserção na sociedade

carioca possibilitou espaços para que expressasse sua arte e sua interpretação da infinidade de rostos que se posicionaram frente à sua câmera. Transitou entre a fotografia como arte, enquanto seguia os princípios pictorialistas, e a fotografia como produto de consumo, enquanto continuava a trabalhar para a sociedade, como retratista. (ABDALA, 2003, p.145)

Na reportagem intitulada “Foi um grande amigo das artes e da imprensa” publicada no *Jornal do Brasil* em 1940, traz que o *Studio Nicolas* “era um ponto de convergência de pessoas da sociedade, de artistas, intelectuais, etc., e era sempre posto por Nicolas a disposição dos artistas brasileiros [...]”. (FOI um grande amigo das artes e da imprensa, 1940, p.10).

Apesar de ser estrangeiro, Nicolas buscava valorizar a cultura brasileira e seu estúdio fotográfico seguia o mesmo ideal. Rego (1940) comenta que “o *Studio Nicolas* era na verdade a casa do Brasil, um pequeno museu de *glorias patris*, que ninguém visitava sem profunda simpatia” e completa que um dos objetivos de Nicolas era de nos levar a esse museu e

[...] em fazer dele um ponto não só de concentração de todas as manifestações da inteligência brasileira no campo da arte como de partida para numerosas iniciativas com o objetivo de engrandecer o país pelo conhecimento e pela memória de seus esplendores. (REGO, 1940, p.2)

A notoriedade de Nicolas fica evidente no texto intitulado “A Arte na Photographia”, publicado na revista *Ilustração Brasileira*, em 1929. O texto é assinado por Chrysanthème¹⁶ e devido a maneira como a autora escreve, permite ao leitor conhecer em detalhes o *Studio* e a maneira como Nicolas trabalhava. Assim como Abdala (2003, p.137), apesar da extensão do texto, julgou-se pertinente trazê-lo na íntegra ao corpo do trabalho.

A Arte na Photographia

Quem quizer admira-la, hoje em dia, corra depressa ao atelier do grande e magistral Nicolas, que não se contenta em retratar as physionomias das creaturas, mas que procura, atravez dos seus traçados, a alma que, os anima e os faz resplandecer.

¹⁶ Cecília Moncorvo Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos foi uma cronista de prestígio no período da *Belle Époque* no Rio de Janeiro. Escreveu para diversos periódicos sob o pseudônimo de Chrysanthème, fazendo referência ao título do romance *Mme Chrysanthème*, do francês Pierre Loti, publicado em 1887. Sobre o assunto consultar: PINTO, Maria de Lourdes de Melo. Memória de autoria feminina nas primeiras décadas do século XX: a emergência da obra periodística de *Chrysanthème*.

Num recanto da Avenida, em frente a Cinelandia, o seu lindo gabinete photographico revela, desde a entrada, o gosto artistico do seu proprietario. Pelas paredes escuras da salinha tépida e pessoal, alinham-se os retratos de todo o nosso mundo select, alguns rostos clareados pelo sorriso da esperança na vaidade, outros, velados pela sombra da melancolia da vida. Nenhuma apparencia monotona ou banal nessas revelações espirituaes, nenhum retoque vulgar nessas demonstrações physicas do individuo. Como se os olhos de Nicolas possuíssem o poder milagroso de adivinhar o que se passa no sub-consciente daquelles que o vão procurar, na ansia de se verem sobre o papel como num espelho, nós vemos, o estado de sua alma, nessa hora, sobresahir das atitudes involuntariamente forçadas do retratado. E, sobretudo, Nicolas é o photographo artista das mulheres. Ninguém, como elle assimilou o dom de se apoderar rapidamente de um sorriso feminino, da expressão costumeira de uma face desse ente, tão fugitivo nas modalidades apresentadas ao publico. Caricioso, suave, quasi felino, elle attrahe em confiança a mulher, arrancando-lhe os seus segredos, o mais elevado dos seus encantos, a prova mais secreta do seu espirito e traz tudo para a chapa, sem que disso ella se aperceba e se irrite!

A violação do seu ego intimo e que depois a photographia revela, causando lhe, talvez, um espanto e nunca um desgosto, porquanto a mulher será eternamente um enigma que só supplica ser comprehendido e decifrado.

N'um desses après-midis de nostalgia ou de indolencia, correi ao atelier de Nicolas e visitae as photographias femininas que lhe ornem de alto a baixo as muralhas, onde ellas formam um museu tanto de rostos curiosos como de almas varias, nelles reflectidas. Percorrei a sua sala de operações... photographias, os seus clowns excentricos, as suas bonecas de puppilas expressivas, o seu piano, cujas teclas riem ao sol, penetrando pelas janellas e tereis a impressão de que Nicolas, nada olvida para que os corações dos seus visitantes se encham de harmonia e de rythmo, na contemplação de objectos bellos e interessantes.

A todos os retratos, quer de homens ou de mulheres, Nicolas dá um cunho especial, um burilado da sua invenção, um pouco da visão em que elle os enxerga.

A humanidade desfila no seu gabinete, com a sua personalidade propria, os seus estygmas peculiares, as linhas determinando o seu cansaço ou as curvas, determinando a sua ambição. E a naturalidade exigida por Nicolas, o simples da pose imposta por elle, a falta de artificio no olhar e nos labios, que elle dá aos mesmos, como que crystallisam a creatura no papel, retirando-lhe os tregeitos banaes que, em geral, modificam os individuos photographados. Uma dessas tardes, faceira senhora procurou Nicolas afim de que elle lhe fizesse um retrato, adequado à sua belleza e elegancia.

O grande artista observou qualquer cousa de anormal naquella physionomia, que fremia desassocegada e continuamente. Nicolas é psychologo e não poderia deixar de sel-o, afim de comprehender com utilidade a essencia de um sexo, que elle tão bem calca e decalca. Está enferma? indagou. Parece-me inquieta. É este cabello que me atormenta. Grudei hoje o penteado para me retratar e essa novidade me está aborrecendo, respondeu a dama. Persuasivo, mas firme, Nicolas rogou-lhe

não inaugurasse, aquelle dia, nenhuma mudança no seu feitio habitual e a senhora, obedecendo, ficou satisfeitissima com a sua photographia.

E, devido a esse imperio de Nicolas sobre as almas femininas, império oriundo do seu talento de artista e da sua sciencia em entende-las, nós temos verdadeiras obras-primas, no seu atelier.

Depois, Nicolas é musico, compositor e, sobre as teclas do seu piano, rindo ao sol, elle interpreta melodias do seu paiz, que encham os ouvidos de ondas de emoção e de saudade, vagas, indeterminadas, mas impressionantes.

Visitae o seu atelier, numa hora de ansia artistica, de curiosidade elevada e parareis longos minutos deante de cabecinhas de mulheres frementes, tristes ou perturbadoras, ou em frente a rostos complexos de artistas, que uma chamma atravessa e vivifica ou estudareis faces sisudas de academicos, cerradas de politicos, finas de diplomatas e innocentes de creanças. Em todas essas diferentes manifestações da mentalidade humana, unida às dos annos, encetae novo jogo de lhes adivinhar ou ler as almas atravez dos traços e, se fôrdes bom analysta, não tereis perdido o vosso tempo.¹⁷

Chrysantheme.

Partindo dessa descrição, o jornal *Diário Carioca* corrobora que Nicolas “soube conquistar, por tudo isso, a grande estima da cidade. Promoveu em seu salão de arte concertos, recitais e festas de gesto e de elegância que lhe deram uma grande projeção nos nossos meios culturais e sociais”. (MORREU Nicolas: desaparece uma figura querida da cidade, 1940, p.10). Tal projeção é enfatizada na notícia intitulada “Nicolas vai fotografar a aristocracia de Miami” do *Diário de Notícias*, onde suas características são, novamente, apresentadas:

Nicolas Alagemovits (eis o nome por extenso¹⁸ do grande mago da câmara escura) não é, porém, unicamente, um fotografo novo e criador. O romeno ilustre, que tão bem se radicou em nosso país, onde constituiu família, é ainda, um musicista de valor, tendo algumas de suas composições executadas por vultos de relevo da nossa arte musical, como é, por exemplo, o professor J. Octaviano. Fotógrafo genial, artista admirável e figura autentica de “gentleman”, Nicolas com seu perfil napoleônico e a sua arte rara, irá conquistar facilmente a simpatia do povo norte americano. (NICOLAS vae photographar a aristocracia de Miami., 1931, p. 15)

¹⁷ Optou-se por não atualizar a escrita desse texto para manter as características originais da autora. Texto disponível em: Chrysantheme. A Arte na Photographia. Revista *Ilustração Brasileira*. 1929, p. 31.

¹⁸ A supressão de seu sobrenome é recorrente em todos os materiais que falam a seu respeito. Isso ocorre pela notoriedade que Nicolas conquistou em meio a sociedade. Essa prática, porém, acaba dificultando os trabalhos historiográficos.

A citação anterior, do jornal *Diário de Notícias*, apresenta aspectos musicais de Nicolas. Além de fotógrafo e incentivador de cultura, ele era compositor. Durante esta pesquisa, identificou-se primeiramente uma composição para piano chamada “Caixinha de Música¹⁹”. Apesar de ter sido executada em alguns concertos realizados pelo MAB, até o presente momento não foi encontrada gravação desta obra. O jornal *Correio da Manhã* do dia 10 de outubro de 1941 descreve um concerto no qual foi executada, em meio a peças já consagradas, a composição de Nicolas:

Realiza-se amanhã, às 4 horas da tarde, o recital de piano da menina Regina Maria de Mesquita. O programa é o seguinte: J.S.Bach, Fantasia (em dó menor); Beethoven, Sonata op. 14 n.1; Chopin, Prelúdio op. 28 n.15; Schubert, Improviso op. 30 n.4; Frank La Forge, Romance; Albeniz, Granada; Caixinha de Música, Nicolas Alagemovits; A. Nepomuceno, Valsa; G. de Sena, Sorrento (2ª Tarantela). Composições de J. Octaviano com acompanhamento da orquestra de cordas, sob a regência do autor. Prelúdio, intermédio e final: Prelúdio e dança; Tempo de Minueto; Prelúdio; Prelúdio e Tocata: para 2 pianos e orquestra de cordas, Regina Maria de Mesquita e J. Octaviano: assumirá a direção da orquestra, por especial gentileza a maestrina Joanidia Sodré. (RECITAL de Piano da menina Regina Maria de Mesquita, 1941, p.5)

Posteriormente, foram identificadas mais quatro composições de autoria de Nicolas. Estas foram gravadas em discos 78 rpm. As composições intituladas “Nostalgia²⁰” e “Momentos tristes do Rio de Janeiro²¹” foram interpretadas pelo pianista J. Otaviano e gravadas pela *Brunswick*, em 1929²². Já “România²³” e “Wawec²⁴”, foram interpretadas pela *Orquestra Guanabara* e gravadas pela *Parlophon*, em 1931.

A revista *Phono-Arte* - primeira revista brasileira do fonógrafo - apresenta uma resenha do disco gravado pela *Brunswick*, que proporciona maiores informações das composições, assim como os motivos pelos quais intérpretes de

¹⁹ Descobriu-se que essa composição foi feita por Nicolas em homenagem à sua filha, Sonia Amaral. Não foram localizadas partitura e gravação dessa peça.

²⁰ NOSTALGIA. Intérpretes: J. Otaviano. Rio de Janeiro: *Brunswick*, 1929. Disco 78 rpm, Série 10.006 A.

²¹ MOMENTOS TRISTES DO RIO DE JANEIRO. Intérpretes: J. Otaviano. Rio de Janeiro: *Brunswick*, 1929. Disco 78 rpm, Série 10.006 B.

²² Até o presente momento foram localizadas as gravações das composições “Nostalgia” e “Momentos Tristes do Rio de Janeiro”. As mesmas se encontram no *Instituto Moreira Salles*.

²³ ROMÂNIA. Intérpretes: Orquestra Guanabara. Rio de Janeiro: *Parlophon*, 1930. Disco 78rpm, Série 13.300 A.

²⁴ WAWEC. Intérpretes: Orquestra Guanabara. Rio de Janeiro: *Parlophon*, 1930. Disco 78rpm, Série 13.300 B.

renome executavam suas obras. O artigo também reforça a personalidade marcante de Nicolas:

No seu primeiro suplemento de discos nacionais, entre outras coisas interessantes, a *Brunswick* nos apresentou este disco de piano em que J. Octaviano, o conhecido músico patricio, evidencia de certa forma os seus dotes pianísticos, ao mesmo tempo que dispensa especial carinho a duas peças singelas e expressivas de Nicolas Alagemovits: Nostalgia e Momentos Tristes do Rio de Janeiro, um romance e um tango, cheios de sentimentalismo. Nicolas, o príncipe dos nossos fotógrafos, embora estrangeiro, é um grande amigo do Brasil e, sobretudo, apaixonado admirador da nossa arte em geral e da nossa música em particular. Muito justa, pois, a idéia da *Brunswick* em fazer gravar duas desprezíveis peças do talentoso artista, feitas nos seus momentos de lazer e que transbordam toda a ingenuidade de seu caráter simples, nostálgico e sentimental. (*PHONO-ARTE*, 1930, p.21)

Em 1930, uma parte ainda desconhecida da vida de Nicolas é revelada em sua entrevista concedida ao jornal *Crítica*. O artigo, intitulado “A Verdadeira Vocação Artística de NICOLAS - Em Sua Adolescência, o Elegante Photographo Era Unicamente Musicista” seguida do subtítulo “Como “Crítica” descobriu a história da vida desse compositor de traços physiônicos e rythmos musicais”, é voltado principalmente para o trabalho musical de Nicolas. Destaca-se o seguinte trecho acerca de suas duas primeiras composições,

A música de Nicolas é uma derivante natural do seu espírito todo *esthesia* e criação. Os ritmos se sucedem numa cadência compassada e melodiosa, estilizando altos motivos de sensibilidade interior. Simples e harmoniosa, fluídica e serena, recorda velhos trechos de romance. Enternece os sentidos, entorpece-os de melodias que morrem em lentos “smorzandos”... A música de Nicolas Alagemovits, tal como as fotografias de Nicolas, unicamente, têm muito do nosso sol. Deste sol dos trópicos que inunda a nossa raça de tristeza e sensualismo. Por que essa identidade artística do estrangeiro que aqui se radicou formando um lar com uma patriarca nossa? Por que razão, talvez de ordem toda cerebral, esse elegante compositor de traços fisiônicos e ritmos musicais estiliza com tanta naturalidade os motivos brasileiros? (A VERDADEIRA vocação de Nicolas, 1930.)

Quando questionado porque se fez compositor musical, Nicolas responde que “nasceu musicista” e completa,

Sou da Romênia. A terra heráldica dos costumes típicos e das músicas bizarras. Desde menino tive extraordinária vocação para a arte musical. Aprendi piano. E com a adolescência, as minhas criações de espírito também tomaram vulto a proporção que eu tomava corpo... Nunca deixei de ser um amante da boa música. Os trechos clássicos, as valsas românticas

sempre impressionavam vivamente a minha sensibilidade. Com a adolescência, também me veio a obrigação de prover eu mesmo a minha subsistência. E me dediquei a fotografia. Para tornar, porém, menos áspero esse meio de ganhar o pão de cada dia, fiz tudo por torná-la uma arte. Penso que hoje consegui esse intento... (A VERDADEIRA vocação de Nicolas, 1930.)

Fazendo essa transição entre Nicolas fotógrafo e pianista, o jornal *A Batalha*, em 1929 fez uma matéria intitulada “Nicolas o creador de melodias suavíssimas” onde inicia-se a reportagem exclamando que “Não, fotografia, não! Vim de ouvir o pianista compositor Nicolas...”. Na sequência descreve que:

Nicolas abanca-se ao piano. Começa a tocar. E, de repente há o milagre. Não estamos mais em um atelier da “Broadway” carioca. A música suavíssima da “Nostalgia”, nos leva para um limite de sonho, para uns confins de irreabilidade. A música de Nicolas, compositor, essas duas peças que ele acaba de passar em discos *Brunswick*. Arte. Simples. Bela. Revelando uma sensibilidade rica, requintada, emocional. (NICOLAS o creador de melodias suavíssimas, 1929, p. 6)

A citação anterior apresenta este fato bastante significativo: Nicolas era pianista. Chrysantheme, conforme seu artigo publicado na *Revista Ilustração Brasileira*, ressalta que “[...] sobre as teclas do seu piano, rindo ao sol, ele interpreta melodias do seu país, que encham os ouvidos de ondas de emoção e de saudade, vagas, indeterminadas, mas impressionantes” (CHRYSANTHEME, 1929). Além disso, alguns recortes de jornal descrevem um hábito curioso, no qual Nicolas tocava “ao piano páginas sentidas de Chopin ou vivos boleros de Ravel, para fixar um olhar amoroso dos seus retratados²⁵, uma pose romântica e feliz dos que acorriam ao seu *Studio* artístico” (NICOLAS, 1940, p.8). O jornal *A Noite*, do dia 28 de setembro de 1940, destaca que: “Um fato que muita gente ignora é o concerto dado por Nicolas, em 1930, no teatro Imperial, de Niterói, sob o seu nome de musicista: Alagemovits”. (NICOLAS: o homem que sorria., 1940, p.3).

Porém, o objetivo principal de Nicolas era a divulgação da arte brasileira. Suas iniciativas procuravam incentivar e dar oportunidade, primeiramente, aos estudantes e jovens artistas. Seu estúdio estava disponível para os artistas que quisessem divulgar seus trabalhos. “Concertistas incipientes, literários estreantes, dançarinos ainda desconhecidos, iam ao *Studio Nicolas* dar os seus concertos, ler

²⁵ Entre os músicos retratados por Nicolas estão: Carmen Miranda, Ernesto Nazareth, Henrique Oswald, Francisco Mignone, Guiomar Novaes, Ignaz Friedman, Alexander Brailowsky, Arthur Rubinstein, entre outros.

seus livros e recitar seus versos, mostrar suas habilidades coreográficas” (NICOLAS, 1940, p.3). Figueiredo comenta que Nicolas tinha o dom de adivinhar quem seria famoso no mundo das artes: “pescava o neófito, poetas soletrantes, meninas digitando o teclado, candidatos a qualquer coisa que chegassem a qualquer coisa. Destes não cobrava nada, mas dos grandes cobrava bem”. (FIGUEIREDO, 1993, p.3)

Quando algum desses exemplares descia dum vapor Lloyd, ou dum trem da Central, por mais ignorado que fosse, Nicolas descobria-o, proclamava-o, exibia-o, publicava-o, soprava-lhe a vela murcha que de repente se enfunava e partia... Lá ia o novo gênio, pontificar nas calçadas e nas livrarias... Lá ia, descoberto, reconhecido... Alguns foram, assim, atracar nas cátedras, nos teatros, nas editoras, no *Salão*, na Academia Brasileira. [...] Mais tarde, voltariam célebres, bem trajados e de pazes feitas com o cabeleireiro. Nicolas nada pleiteava deles. Tirava-lhes o retrato, grátis. Queria apenas um autógrafa. (FIGUEIREDO, 1940)

De acordo com o jornal *A Noite*, “Ele próprio distribuía os convites, utilizando o seu prestígio pessoal, suas amizades, seu enorme caderno de endereços [...]” (NICOLAS: o homem que sorria, 1940, p.3) daqueles jovens artistas que utilizavam seu estúdio. A sua colaboração para com aqueles que estavam iniciando fica evidente quando Figueiredo aponta que “nos espetáculos do *Teatro Municipal*, Nicolas postava-se na escadaria e distribuía senhas aos estudantes. Não eram senhas de claqué²⁶: eram entradas que pagava de seu bolso”. (FIGUEIREDO, 1993, p.3)

Percebeu-se uma relação de Nicolas Alagemovits com diversos segmentos da sociedade. Entre eles, mantinha proximidade com a imprensa, realizando inclusive eventos em seu estúdio exclusivamente para profissionais desse setor. No recorte seguinte, do Jornal *O Paiz* do ano de 1933, Nicolas agradece o diretor do jornal pela atenção dedicada ao MAB:

Do presidente do *Movimento Artístico Brasileiro* recebeu o diretor d'O PAIZ a seguinte carta: “Rio de Janeiro, 30 de dezembro de 1933. Sr. Dr. Alfredo Neves, diretor de O PAIZ. Saudações. O *Movimento Artístico Brasileiro* agradece a V. S. As atenções que o seu jornal lhe tem dispensado, no transcurso do ano que hoje finda, animando-o a prosseguir na árdua e sublime tarefa de exaltar a arte no Brasil, elevando-a e defendendo-a. Com um apoio tão precioso como o que V. S. E o seu jornal lhe têm dispensado e, por certo, continuarão a dispensar, espera o *Movimento Artístico Brasileiro* alcançar as suas altas finalidades, honrando a arte e os artistas

²⁶ Segundo o dicionário Michaelis, claqué significa “Grupo de indivíduos pagos ou pedidos para aplaudir ou patear nos teatros ou nos comícios”.

brasileiros. Fazendo votos pela felicidade pessoal de V. S. e pelo crescente progresso e continuas vitórias do seu jornal no ano entrante firmamo-nos. – Pelo *Movimento Artístico Brasileiro*, Nicolas, presidente”. (ANNO BOM, 1933, p. 2)

Segundo a reportagem do jornal *A Noite*, escrita por João Luso, “O próprio Nicolas se encarregava de enviar as notícias aos jornais e, com o seu prestígio afetuosos, obtinha que lá fossem críticos, repórteres, fotógrafos” (LUSO, 1940, p. 12). Em 1941, o *Diário Carioca* sublinhou que Nicolas “foi um grande amigo dos homens da imprensa, que em seu “atelier” sempre foram atendidos fraternalmente” (FOI um grande amigo do Brasil, 1941, p.13).

Em seu estúdio foram realizados inúmeros eventos para os profissionais da imprensa. Em razão das homenagens que Nicolas recebeu após sua morte, a *Associação Brasileira de Imprensa* “solidarizou-se com a homenagem ao seu antigo associado, oferecendo o “auditorium” e cooperando para que a sessão alcance o máximo êxito.” (NICOLAS, 1943, p.)

A relação de Nicolas com a esfera artística e social fica evidente com as inúmeras homenagens que este recebeu por ocasião de sua morte. O jornal *Diário Carioca*, do dia 26 de setembro de 1941, nos traz que

Numa bela demonstração de solidariedade os artistas e intelectuais cariocas, por intermédio de suas respectivas instituições, estão dando o seu apoio às homenagens que o “*Movimento Artístico Brasileiro*” está promovendo à memória do grande e saudoso artista Nicolas Alagemovits, seu fundador e presidente. (O PRIMEIRO aniversário de morte de Nicolas, 1941, p. 5)

Além disso, Nicolas foi uma das personalidades que apoiaram a criação da *Orquestra Sinfônica Brasileira*. Segundo o site oficial da OSB, a mesma foi fundada pelo maestro José Siqueira juntamente com o apoio de personalidades empresariais e artísticas. O seu primeiro concerto foi realizado no *Teatro Municipal* do Rio de Janeiro no dia 17 de agosto de 1940. Para Guilherme Figueiredo²⁷, “Nicolas foi uma das almas da criação da *Orquestra Sinfônica Brasileira*. Animou-a, abrigou-a, retratou-a²⁸.” (FIGUEIREDO, 1993, p.3) Em trecho do livro “A lição do guru – Cartas

²⁷ Guilherme Figueiredo (1915-1997), autor e dramaturgo brasileiro, foi um dos colaboradores na fundação da *Orquestra Sinfônica Brasileira*. A partir de 1957 passou a redigir os programas de concerto da OSB. Durante a pesquisa encontrou-se dois textos de sua autoria, publicados em jornais cariocas, sobre Nicolas Alagemovits, onde fica evidente a relação de amizade entre eles.

²⁸ No site oficial da OSB, encontra-se disponíveis duas fotografias, sendo a primeira datada de 05 de agosto de 1940 e a segunda, datada de 17 de agosto de 1940. Em ambas não constam créditos à

a Guilherme Figueiredo – 1937-1945” de Mário de Andrade, Figueiredo comenta que “eu sou um dos fundadores (com José Siqueira, Osório Borba, Nicolas Alagemovitz, Antão Soares e outros)”, reforçando a participação de Nicolas. (ANDRADE, 1989, p.80). Nicolas Alagemovits faleceu no dia 27 de setembro de 1940, pouco mais de um mês após a estreia da orquestra.

Quando morreu, o maestro José Siqueira me pediu que eu dissesse duas palavras na abertura de um concerto da nossa “Sinfia” na *Escola Nacional de Música*, de adeus e gratidão àquele alegre mecenas. Não pedi que o reverenciassem com um minuto de silêncio. Pedi uma salva de palmas. Acho que ele gostou. Parece que daí nasceu o hábito de agradecer com aplausos os artistas que morrem. (FIGUEIREDO, 1993, p.3)

Além das homenagens, outras iniciativas foram tomadas para preservar a memória de Nicolas. Percebe-se que essas homenagens póstumas permaneceram até meados dos anos 1940. Conforme notícia do jornal *A Manhã*, “aquele que viveu fazendo o bem, servindo a arte e aos artistas, não podia ser esquecido pelos que com ele compartilharam dos mesmos sonhos e dos mesmos ideais”. (HOMENAGENS a memória de Nicolas, 1941, p. 12)

No mesmo ano da morte de Nicolas, em 1940, o prof. Barbosa Vianna, então presidente da *Associação dos Amigos de Portugal*, solicitou ao prefeito do Distrito Federal, na época Dr. Henrique Dodsworth, que criassem uma rua com o nome de Nicolas. No ofício encaminhado ao prefeito e publicado na *Gazeta de Notícias*, após listar todas as contribuições artísticas de Nicolas, Barbosa Vianna escreve que:

Expostas estas razões, que consideramos de alta relevância social para a Cidade do Rio de Janeiro, tomamos a liberdade de sugerir a V.Ex. seja dado a uma das artérias desta Capital, o nome de – Nicolas -, perpetuando-se assim a nobilíssima figura de quem tanto a serviu, tornando a sua Casa um centro de atração para os maiores nomes artísticos do estrangeiro e sendo o berço donde surgiram para a vida artística e social novos valores intelectuais brasileiros. (VIANNA, 1940, p.6)

Em reportagem publicada em 1993, Figueiredo (1993, p.3) destaca que essas iniciativas não obtiveram êxito pois, “Não há uma estátua, num teatro, no Instituto de Música, não há uma escola, uma rua com o nome de Nicolas”. A isso ele

autoria. Porém, pode-se presumir, segundo a citação de Figueiredo, que Nicolas Alagemovits pode ser o autor das imagens.

chama de “incultura”. O jornal *A Noite* comprova a inserção de Nicolas no cenário artístico da época, descrevendo que

Toda a gente o conhecia. A figura mesma o denunciava à léguas. Fazia-se notar atravessando a mais densa multidão. Nos espetáculos, nas exposições, nos concertos, nas festas de arte e que não faltava nunca, podia qualquer personagem passar despercebido, menos ele. Comparecia sempre, repito, porque realmente se tornara indispensável. Há muito não fazia parte do público e sim do cenário, do ambiente da cidade. (LUSO, 1940, p. 12)

“Nicolas, além da fotografia, tinha outras paixões: a música, os rostos humanos e o Brasil.” (FIGUEIREDO, 1993, p.3) De fato, essas paixões ficam evidentes quando conclui-se que “Seu empenho máximo [era] é de fazer conhecido de todos os artistas estrangeiros que aqui aportam, o que há no gênero de música brasileira, de autores que podem figurar ao lado dos mais notáveis do mundo.” (NICOLAS fala-nos sobre o concerto de Brailowsky, 1939, p.3) Para Movits, Nicolas [...] era um visionário, ele se apaixonou por um país que é apaixonante e uma cidade que é naturalmente linda, que é o Rio de Janeiro, [...] e tentou. E acho que a própria tentativa já foi a conquista, de fazer ali um berço de arte, em todos os sentidos.” (MOVITS, 2015).

Assim como no texto de Chrysantheme²⁹, Nicolas foi personagem principal do texto escrito por Guilherme Figueiredo, especialmente para o jornal *Diário de Notícias*, intitulado “Ragueneau³⁰”. O texto foi publicado em outubro de 1940, pouco mais de um mês após a morte de Nicolas. Nele, as suas iniciativas e seu estúdio são descritos de forma artística, no qual o autor o compara ao personagem que dá nome ao texto. Fazendo alusão a personalidade de Nicolas, Figueiredo comenta que Ragueneau “enchia de pastéis saborosos os saquinhos de papel; o que o deslumbrava, porém, não eram os doces, mas os sonetos que escrevia nos saquinhos.” (FIGUEIREDO, 1940, p.1). Inúmeros textos foram dedicados à Nicolas, porém, especialmente os de Figueiredo (1940) e Chrysantheme (1929) enfatizam ainda mais o seu prestígio e suas contribuições artísticas.

Portanto, finaliza-se esse capítulo retomando as iniciativas e contribuições culturais de Nicolas. Para tanto, julgou-se pertinente trazer trechos do texto de

²⁹ As informações e o texto de Chrysantheme foram mencionados nas páginas 38, 39 e 40 deste trabalho.

³⁰ Ragueneau é um personagem da peça teatral *Cyrano de Bergerac*, do autor Edmund Rostand, apresentada pela primeira vez em 1897.

Guilherme Figueiredo, devido a forma artística e pertinente que o autor abordou a vida do personagem central dessa pesquisa: Nicolas Alagemovits.

Nicolas ancorou na fotografia como um balão amarrado ao solo. O que, na verdade, existia nele era o apaixonado de todas as artes. Não sei de ninguém que tenha gozado como ele, até a saciedade, essa alegria, hoje tão rara: o prazer de admirar. Transformou o seu “atelier” numa residência do Craft dos Maias. Ali realizava exposições de pintura, conferências, recitais poéticos, concertos e aulas. A sua sofreguidão de se entusiasmar não conhecia limites. Sua casa vivia superlotada de gênios de todas as especialidades – porque para Nicolas todos os artistas são gênios. [...] Na confeitaria de Ragueneau, onde funcionava o “*Movimento Artístico Brasileiro*”, umas dez ou vinte associações se tinham fundado. Nicolas era delas, o sócio número um. E nelas os pintores conheciam os poetas, os escultores conversavam com os musicistas. Graças a essa propriedade física dos vasos comunicantes, as gerações dos filhotes de Nicolas se interpenetram, se sentem, e se manifestam dentro de uma compreensão. (FIGUEIREDO, 1940)

Foi justamente o intercâmbio entre as artes e os artistas, cultivado nos eventos que Nicolas realizava em seu estúdio, que motivou o início do MAB: uma sociedade artística cuja sede era o *Salão Essenfelder*. Ao final do seu texto, Figueiredo (1940) reitera a influência de Nicolas Alagemovits e a inserção de seu *Salão* no cenário artístico brasileiro, afirmando que “Quem quiser, de futuro, passar uma vista d’olhos pelas tendências de certos artistas nacionais, não poderá esquecer a influência dos salões de Nicolas.”

4.2 MOVIMENTO ARTÍSTICO BRASILEIRO

O *Movimento Artístico Brasileiro* foi um exemplo significativo do alcance da iniciativa de Nicolas Alagemovits. Caracterizado por ser uma associação artística, tinha como objetivo central a disseminação da cultura brasileira através de eventos relevantes para a arte, entre eles concertos, conferências, exposições, entre outros.

Para demonstrar a atuação do MAB e colaborar para a elucidação de seus objetivos serão utilizadas as notícias divulgadas na imprensa musical juntamente com o estatuto dessa associação³¹. Esse basicamente divide-se em: Denominação e finalidades; Realizações; Intercâmbio; Do *Salão Essenfelder*; Associados; Joia e mensalidade; Da admissão e exclusão; Direito dos associados; Deveres dos

³¹ O acesso ao estatuto foi possível através do acervo Mário de Andrade do *Instituto de Estudos Brasileiros* da USP. Inclusive, Mário de Andrade teve participação no *Movimento Artístico Brasileiro*, conforme será apresentado adiante.

associados; Da direção; Da comissão fiscal; Das assembleias e reuniões; Do patrimônio e dissolução e Disposições Gerais.

O primeiro item do estatuto se refere a “Denominação e finalidades”, apontando inicialmente que “Considera-se fundada desde 29 de Abril de 1931 uma Associação de Artistas de todas as Artes, que recebeu a denominação de “MOVIMENTO ARTÍSTICO BRASILEIRO”, sendo os sócios que assinaram o ato sócio fundadores. ” (ESTATUTO MOVIMENTO ARTÍSTICO BRASILEIRO, 1931, p.3)

A reportagem publicada na *Revista da Semana* em 19 de fevereiro de 1938, escrita por José Siqueira, apresenta uma retrospectiva dos primeiros anos de atuação do MAB, cabendo nesse momento destacar o trecho sobre a sua fundação:

Fundado em abril de 1931, com sede à Praça Marechal Floriano no *Studio Nicolas*, o *Movimento Artístico Brasileiro* vem realizando desde a inauguração do seu *Salão Essenfelder* – 3 de junho de 1931 – uma série de conferências, concertos, recitais e exposições de pintura, em que tomaram parte grandes vultos da arte nacional e estrangeira. Essa instituição que é de todos os artistas, tem por fim congregá-los, para que dessa estreita união a Arte venha a ser amplamente beneficiada. (SIQUEIRA, 1938, p.36)

Sobre a sede da associação, o *Jornal do Brasil* aponta que “Nicolas fez de seu Studio a sede do MAB, associação essa de real valia, cujo inteligente acoroçoamento tem dado lugar a eclosão de artistas de incontestável valor. ” (ELEGANCIAS, 1931, p. 14) Segundo Henrique Pongetti, também fundador do Movimento, em entrevista ao *Jornal do Brasil*:

O “*Movimento Artístico Brasileiro*” começou pelo princípio: a sua sala no andar ocupado pelo fotógrafo Nicolas, num dos mais belos arranha céus da *Cinelândia*, dispõe de duzentas confortáveis cadeiras, de um palco para teatro, concertos e conferências e supera em elegância muitas das famosas “*boîtes*” espirituais de Paris, pequenas colmeias de homem de talento. (AS INICIATIVAS felizes. 1931, p. 8)

Considerando isso, fica definido que o MAB tem sua sede fixada no *Studio Nicolas* e conta também com a sua sala de espetáculos denominada *Salão Essenfelder*, a qual será aprofundada posteriormente.

Sobre a cerimônia de inauguração³² do MAB, a *Revista da Semana* noticiou que “A novel associação que já surgiu vitoriosa, contando para o seu êxito com um

³² Ver anexo 2 – Fotografia da inauguração do *Movimento Artístico Brasileiro*.

punhado de artistas e escritores, inteiramente dedicados a arte e ao novo empreendimento [...]”. (MOVIMENTO Artístico Brasileiro, 1931a, p.29) O jornal *Diário de Notícias* do dia 04 de junho de 1931, descreve que “com a abertura do *Movimento Artístico Brasileiro*, todas as nossas artes mais se prestigiarão através das horas artísticas e os certames de estética que o *Salão Essenfelder* vai proporcionar à cidade miraculosa” (MOVIMENTO, 1931b, p.14).

A inauguração foi “prestigiada por vultos representativos das artes, das letras e da diplomacia, constituindo a sua inauguração um verdadeiro acontecimento artístico e social” (MOVIMENTO, 1931a, p.29). A notícia sobre essa solenidade do MAB publicada no *Diário da Noite* reforça a presença de nomes relevantes da sociedade da época:

No programa de hoje tomam parte as figuras de grande relevo artístico: Antonieta de Souza, Paula Barros, Heckie Tavares, Vosseur, Elisa Coelho, Nelson Cintra, Maria Jacovino, Paschoal Carlos Magno, Jaime de Barros, Ilka Labarthe, Oscar Borgerth, Luiz Peixoto, Nene Baroukel, Léa Silveira, Roseta Costa Pinto, Eros Volusla, Yvone Muniz Bastos, Lolita Prado, Marco Grochi, etc. (A INAUGURAÇÃO do Movimento Artístico Brasileiro, 1931, p.5)

Nota-se que a participação de nomes relevantes da sociedade e do contexto artístico em geral não se limitou a inauguração do MAB, conforme a sua programação de eventos do ano de 1931:

No ano de sua fundação atuaram como conferencistas: J. Octaviano, Charles Lachmund, Octavio Bevilacqua, Luiz Heitor Correa de Azevedo e outros cujo assunto não se prendeu a Arte; como recitalistas: Stella Bermann, Yvone Muniz Bastos, Adacto Filho, Zacarias Rego Monteiro, Antonietta F. de Barros, Antonietta de Souza, J. Octaviano, Mario Tourasse, Lucia Marques, Alice Leite Soares, Elizette de Oliveira; audições de alunos dos professores J. Octaviano, Alcina Navarro, Alzira Pinheiro Ferreira, Nícia Silva; várias exposições de pintura, Horas de Arte etc. (SIQUEIRA, 1938, p.36)

Em entrevista ao *Diário de Notícias* no ano de 1932, o próprio Nicolas explica que “O *Movimento Artístico Brasileiro* é exclusivamente um centro de cultura, de arte e de pensamento e cuja atividade é dirigida no sentido de propagar todas as manifestações estéticas e congregar os seus criadores” (UMA GALERA esquecida no fundo do mar, 1932, p.3). De acordo com o estatuto, as suas finalidades se apoiam em 3 pontos: a arte, os artistas e o intercambio. Logo, tem por fim:

a) Quanto à ARTE:

Ampará-la para que ela realize plenamente a sua finalidade espiritual e pratica; Divulgá-la para que o seu raio de influência seja o maior possível.

b) Quanto aos ARTISTAS:

Congregá-los para que da união estreita entre todos os artistas, a ARTE seja realizada de forma ampla e geral, interessando todas as suas múltiplas modalidades; Auxiliá-los para que não se apague no ostracismo o seu poder criador e para que nunca lhes falte o apoio moral e material.

c) Quanto ao INTERCAMBIO:

Promove-lo, de conformidade com os presentes estatutos e com os Regimentos Internos, com o estrangeiro e com os Estados do Brasil; Cultivá-lo pela propaganda intensa, procurando manter correspondência com todas as congregações artísticas nacionais e estrangeiras. (ESTATUTO, 1931, p.3-4)

Nota-se que o objetivo principal era o de apoiar os artistas em todas as instâncias possíveis impulsionando a arte como um todo. Além desses incentivos e cumprindo o papel de associação estruturada, o MAB garantia a seus associados, como parte do item “Realizações”: uma sala de espetáculos, uma sala de palestra, biblioteca e pinacoteca, assistência médica e judiciária, entre outras ideias ainda na iminência de serem realizadas.

Percebe-se que em 1938, ano em que foi publicada a matéria sobre o MAB na *Revista da Semana*, essas ideias ainda não haviam sido realizadas³³. Segundo a revista, além dos itens já citados que eram mantidos, a associação em questão pretendia:

a) Fundar uma revista que trate de todas as questões artísticas nacionais e estrangeiras;

b) Prêmios de arte;

c) Construir uma casa para uso dos artistas no Recreio dos Bandeirantes – terreno doado pelo Sr. J. W. Fuich;

d) Temporadas dedicadas a propaganda dos Estados do Brasil, com mostruários permanentes de seus principais produtos de arte aplicada;

e) Semana dedicada a propaganda das artes industriais aplicadas das nações que mantem representação diplomática no Brasil e etc. (SIQUEIRA, 1938, p.36)

Além disso, o estatuto ainda prevê prêmios mensais de cultura artística “consistindo em convites para espetáculos gratuitos do MAB, as crianças das escolas primárias e profissionais que demonstrarem maior aproveitamento a critério de suas diretoras”. (ESTATUTO, p.5)

O próximo item do estatuto refere-se ao “Intercambio”. O MAB buscava com essa prática e na figura atuante de seu presidente, “fazer conhecido de todos os

³³ Acredita-se que tais iniciativas não foram implementadas pois não foram localizados indícios que comprovem as suas realizações.

artistas estrangeiros que aqui aportam, o que há no gênero de música brasileira, de autores que podem figurar ao lado dos mais notáveis do mundo.” (LEI brasileira sempre esquecida pelos artistas estrangeiros, 1939, p.5). Desse item, destaca-se os seguintes trechos:

“- O M.A.B. prestará aos artistas nacionais ou estrangeiros que visitarem o Rio, todo o apoio sob o ponto de vista informativo, cercando-os de todo o conforto conveniente e designando um congregado que lhes servirá de *cicerone*.

- Os artistas, nacionais ou estrangeiros, de visita ao Rio, serão convidados a uma vista a sede do M.A.B., onde serão apresentados a todos os sócios presentes no momento, organizando-se um espetáculo de Arte Brasileira.

- Os artistas associados ao M.A.B., quando em viagem, levarão uma credencial que os habilite junto ao correspondente do lugar a que se destinam ou, caso não haja esse correspondente, junto a qualquer agremiação artística local.” (ESTATUTO, 1931, p. 5-6)

Para ilustrar esse intercambio proposto, destaca-se o artigo do jornal *Diário da Noite* de 1933, intitulado “Intercambio intelectual uruguaio-brasileiro”. A matéria refere-se a presença do poeta uruguaio Ildefonso Pereira Valdés, no *Studio Nicolas*, para realizar uma conferência e receber homenagem de alguns intelectuais brasileiros. Valdés comenta que:

Nutrindo a mais viva simpatia dos brasileiros, sua inteligência e cultura, fui um dia, convidado a representar, no Uruguai, o *Movimento Artístico Brasileiro*. Fiz então, tudo o que me foi possível fazer para bem desempenhar a honrosa missão: fundei a “Hora do Rádio da Cultura Brasileira”; [...] realizei conferencias sobre poetas e escritores e compositores brasileiros cujas produções os meus patrícios ouvem com o mais vivo interesse. (INTERCAMBIO intellectual uruguayo-brasileiro, 1933, p. 9)

No mesmo âmbito, em notícia publicada no ano de 1939, sublinha-se que “No próprio *Studio Nicolas* tem sido recebidos os mais afamados virtuosos contemporâneos, como sejam Rubinstein, Iso Edison, Walter Rummel, Moisevitch, Friedman, Nisha Elman, Alfred Cortot e tantos outros.” (LEI, 1939, p.5). Conforme o jornal *O Imparcial*,

Seus intuitos de nobreza frisante, vem sendo cumpridos por Nicolas e seus companheiros com fidelidade e visando apenas a elevação artística do nosso meio, através de atividades visando o intercambio artístico com os mais afamados nomes estrangeiros e animação dos nossos patrícios. (LEI, 1939, p.3)

Dando seguimento ao estatuto, o próximo item trata “Do *Salão Essenfelder*”. Nas normas estabelecidas pelo estatuto o *Salão Essenfelder* “será cedido aos associados ou estranhos, mediante requisição feita com 30 (trinta) dias de antecedência, respeitadas as condições do regimento interno” (ESTATUTO, 1931, p.6). Pongetti, em entrevista ao *Jornal do Brasil*, afirma que “uma seleção rigorosa dos espetáculos impedirá que a sala se transforme num colégio em dia de festa de encerramento”. (AS INICIATIVAS, 1931, p. 8)

Sobre essa preocupação de ter a arte em primeiro lugar, a fala de Nicolas ao jornal *Diário de Notícias* do dia 22 de janeiro de 1932 nos esclarece:

Daí o fato de haver sido negado, todas as vezes em que foi solicitado, o seu salão para festas dançantes. A dança só pode figurar no *Movimento Artístico Brasileiro* como expressão clássica de harmonia plástica, de ritmo dos sentidos, de educação estética da sensibilidade. Jamais como simples divertimento e atentado contra a beleza das poses coreográficas e dos mágicos baletos. (UMA GALERA, 1932, p.3)

O estatuto distingue quatro categorias de “Associados”. A primeira é intitulada “Contribuintes” e refere-se aos associados residentes no Distrito Federal ou Niterói; a segunda categoria ficou definida como “Correspondentes”³⁴ e se incluem nela, aqueles que residem em outros Estados; a terceira relativa aos “Remidos”, sendo aqueles escolhidos pelo reconhecimento de serviços relevantes prestados ao MAB; e a última trata-se dos associados “Honorários”.

Para cada categoria de associados o estatuto prevê um valor de “Joia e Mensalidade”. Para os 200 primeiros contribuintes o valor da joia era de Rs. 10\$000 (dez mil réis), como é possível conferir no recibo de mensalidade paga por Ernesto Nazareth³⁵ e devidamente preenchido por Nicolas.

O estatuto ainda abrange os “Direitos e Deveres dos Associados”. No próximo item, “Da Direção”, fica acordado que a Diretoria seria composta de 1 Presidente e 6 membros auxiliares. No § 2º - “O Presidente será eleito em Assembléia Geral, exercendo o mandato por 6 anos e podendo ser reeleito. O 1º

³⁴ No canto superior direito da capa do estatuto do *Movimento Artístico Brasileiro* que foi obtido no Acervo Mario de Andrade do *Instituto de Estudos Brasileiros* encontra-se a seguinte frase escrita à mão: “Nicolas convida para correspondente em São Paulo”. Acredita-se que a anotação tenha sido feita pelo próprio Mário de Andrade, visto que, entre outros fatores, ele era atuante no *Movimento Artístico Brasileiro*, tendo realizado conferências no *Salão Essenfelder* no ano de 1933. Ver anexo 14.

³⁵ Ver anexo 3, referente ao recibo de mensalidade de Ernesto Nazareth.

mandato será exercido pelo Sr. Nicolas Alagemovits.” (ESTATUTO, 1931, p. 11). Segundo o jornal *O Imparcial*,

No Rio de Janeiro, como se sabe, desde tempos, desenvolve aplaudida atividade, eivada outrossim de sadio patriotismo o “Movimento Artístico Brasileiro”. Chefia-o com dedicação apostólica, o artista Nicolas Alagemovits, o conhecido e festejado Nicolas, “*tout court*”, em cujo atelier fotográfico está sediada a prestimosa instituição. (LEI, 1939, p.3)

O estatuto ainda prevê pontos sobre “Comissão Fiscal”, “Assembléias e reuniões”, “Patrimônio e dissolução” e Disposições gerais”. A comissão de Estatutos foi formada por: Affonso de Carvalho, Nicolas Alagemovits, Fritz, Martha Silva Gomes, Henrique Pongetti, Bandeira Duarte e João Ribeiro Pinheiro. De acordo com o jornal *O Imparcial*, o enaltecimento da arte acontecia também “[...] através dos esforços de Nicolas e seus companheiros [...] Henrique Oswald, Barroso Neto, Francisco Mignone, Guerra, Villa Lobos, Francisco Braga, Luciano Gallet, e muitos outros músicos patrícios” (LEI, 1939, p.5).

A aceitação dessa associação fica evidente em nota do *Jornal do Brasil*, a qual aponta que o “*Movimento Artístico Brasileiro* está já triunfante. A nossa elite social já aderiu a ele. [...]. Uma coisa nova, interessantíssima, nunca vista!” (AS INICIATIVAS, 1931, p.8). Nos anos seguintes da sua fundação, as atividades permanecem constantes conforme descrição da *Revista da Semana*:

De 1932 a 34 as atividades do MAB não foram menos intensas. Além dos conferencistas e recitalistas já citados, destacaram-se mais esses: Lorenzo Fernandez, Guido Hugo, Dora Pinto, Lucina Soeiro, Del Negri, Isaías Savio, Arnaldo Marchesotti (pianista cego), Ernesto de Marco, Barrozo Netto, Abigail Parecis, Souza Lima, Francisco Mignone, Nicolino Milano, Celina Roxa, Trio Izard e muitos outros. (SIQUEIRA, 1938, p.28)

Além disso, o estatuto reforça o caráter estruturado do MAB e de suas propostas artísticas, ficando claro que a arte era beneficiada por essa iniciativa. Retomando esse princípio de exaltação da arte nacional, apresenta-se a seguir exemplos dessas iniciativas realizadas entre 1931 e 1940.

O MAB participou ativamente, em conjunto com outras associações e instituições de renome artístico, da iniciativa que propunha a instaurar o “Dia do Músico”. Foi então que em 1931 conforme notícia do jornal *A Noite* do dia 23 de novembro que “foi assim escolhido o dia 22 de novembro para a celebração do “Dia do Músico”, por ser o da festa da santa padroeira dos músicos [Santa Cecília]

solenidade cívica essa que ontem, pela primeira vez, se realizou no Brasil”. (O DIA do Músico, 1931, p.5)

Ainda em 1931 foi organizado um festival que reunia valores da música brasileira, que ocorreu no *Salão Essenfelder*. “A pedido do *Movimento Artístico Brasileiro*, a firma *Mestre & Blatgé*, em conjunto com os artistas da fábrica de discos nacionais “*Parlophon*”, realizará, [...] um concerto em prol da música típica brasileira” (A PARLOPHON e a música brasileira, 1931, p.6). Entre os principais artistas que participaram desse evento destaca-se: Carolina Cardoso de Menezes, Eliza Coelho, Lely Morel, Glauco Viana, Grupo do Pixinguinha, Noel Rosa, Tito Rosa, Jorge Fernandes [...] etc. (UM CONCERTO de música typica brasileira, 1931, p.3)

As músicas constantes no bem elaborado programa são já gravadas em discos “Parlophon”, sendo toda a originalidade dessa exibição a demonstração do aperfeiçoamento atingido pela gravação nacional de discos, o que se poderá verificar com a audição de amanhã, cujas músicas serão executadas pela forma exata por que foram gravadas, pelos mesmos artistas e orquestras. (MAIS um festival artístico da “Parlophon”, 1931, p.2)

É importante salientar que no começo da década de 1930 os fonógrafos estavam ganhando cada vez mais espaço e o hábito de ouvir música gravada e comprar discos também era cultivado. É possível notar, inclusive, o lançamento nesse período, de revistas dedicadas a essa nova tecnologia, como por exemplo a *Phono-Arte*, que contava com espaços que “abrigavam colunas cujos textos tratavam da divulgação e crítica de novos lançamentos em disco, assim como da análise dos novos modelos dos aparelhos destinados à reprodução de música”. (EMÍDIO, 2010, p. 13).

Ultrapassando o limite musical, o apoio ao *Núcleo Bernadelli* serve de exemplo da interdisciplinaridade artística proposta pelo MAB. Segundo o jornal *Correio da Manhã*, de 12 de junho de 1931, o *Núcleo* “é composto de um grupo de estudantes de pintura [...] na sede do *Movimento Artístico Brasileiro* [...] cedido graciosamente pelo seu presidente, o artista Nicolas”. (INAUGURAÇÃO do *Núcleo Bernadelli*, 1931, p. 5). De forma complementar, Luz (2002, p.29) explica que “O *Núcleo Bernardelli* foi formado por intelectuais das artes que se opunham ao ensino cristalizado na Enba [*Escola Nacional de Belas Artes*]”.

Tudo começou no início dos anos trinta, no estúdio fotográfico “Nicolas Alagemovits”, na Praça Mal. Floriano Peixoto cujo fotógrafo, a exemplo de

Nadar, no século XIX, em Paris, também anteviu a importância de um grupo de artistas e para eles abriu o seu estúdio. Foi neste local que Edson Motta discursou em 12/06/1931, explicando o significado de um grupo que se formara no Rio de Janeiro, buscando uma realização maior na pintura. Ali, no ateliê fotográfico de Nicolas Alagemovits surgia o *Núcleo Bernardelli* e Edson Motta seria o seu primeiro presidente. (LUZ, 2002, p.2)

Outra prática recorrente do MAB era a de prestar homenagens póstumas aos artistas. Conforme o jornal *Correio da Manhã*, em meio a um concerto de autores brasileiros executado por J. Octaviano chegou a notícia no *Salão Essenfelder* da morte do professor Luciano Gallet.

O professor Octaviano, ao ter conhecimento da triste nova, levantou-se e dirigiu ao público sentidas palavras, dizendo que o falecido era um dos sócios fundadores do *Movimento Artístico Brasileiro*, e em homenagem a brilhante individualidade que tão cedo se extinguiu, pedia para a assistência ficar uns momentos em pé, em piedoso recolhimento, como tributo aquele que em vida foi um apaixonado pela arte. (MOVIMENTO, 1931c, p. 7)

Em razão desse acontecimento, a diretoria do MAB decidiu suspender as audições musicais que iriam realizar-se nos próximos dias, “homenageando assim o seu sócio fundador, independentemente de qualquer homenagem que venha a ser prestada à memória do musicista falecido.” (UMA HOMENAGEM do "*Movimento Artístico Brasileiro*" ao maestro Luciano Gallet, 1931, p.6). Além disso, conforme O *Jornal* de novembro de 1931, o MAB prestou uma homenagem póstuma ao professor Luciano Gallet. Participaram de tal homenagem os sócios fundadores e amigos do MAB: Octavio Bevilacqua, J. Octaviano, Arnaldo Estrella, Nelson Cintra, Pedro Vieira, Rodolpho Athanazio, Antão Soares, Crescencio de Lima. (MOVIMENTO, 1931d, p. 11)

Citando outros exemplos de homenagens póstumas prestadas a figuras de relevância da arte nacional, lê-se no *Diário da Noite*, sobre a projeção das atividades do MAB, que o mesmo projetou a sua ação “[...] franqueando seus salões a toda solicitação de valores a serviço de um ideal, ou reconhecimento pela saudade e pelo recolhimento os traços mais fortes dos talentos que passaram”. (ENALTECENDO a memória de Henrique Oswald, 1932, p.4)

Da mesma forma, em parceria com o escultor Franz Heise, foram confeccionados os bustos em bronze de Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno e Glauco Velasquez. “Três nomes que bem merecem uma correspondência coletiva a

essa homenagem que lhes prestam o escultor Franz Heise e o *Movimento Artístico Brasileiro*". (BELLAS-ARTES, 1932, p. 7)

Agora, está pondo o *Movimento Artístico Brasileiro* todo seu empenho em erigir em um de nossos logradouros públicos, as hermas do Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno e Glauco Velasquez, que tanto honraram a arte em nossa pátria. (MOVIMENTO Artístico Brasileiro, 1932, p.14)

O *Diário da Noite* destacou: "merece, pois, todo o aplauso essa iniciativa do artista Nicolas, que está imortalizando no bronze as figuras de grandes homens do Brasil que a Arte vem esquecendo". (HENRIQUE Oswald, 1932, p. 16). Outra iniciativa do mesmo gênero era a "Homenagem póstuma aos intelectuais e músicos do Brasil", que consistia em colocar um emblema correspondente a cada profissão nos túmulos desses artistas.

Para a aquisição dos emblemas – a lira para os músicos e a pena para os intelectuais – o conhecido artista Nicolas, presidente do "Movimento", vai produzir os retratos dos saudosos mortos e vende-los, apurando assim a quantia necessária para a realização da piedosa homenagem. (HOMENAGEM phostuma aos intellectuaes e musicos do Brasil, 1933, p.5)

Como associação já constituída, o MAB participava ativamente da criação de outras instituições ligadas a arte e, de acordo com *O Jornal* de 1935, realizou-se no *Studio Nicolas*, sede do MAB a "assembleia da *União Musical do Brasil*, nova entidade que se propõe a congregar em perfeita comunhão de ideias todos os que se interessam pelo problema musical do Brasil" (UNIÃO Musical no Brasil, 1935, p.12).

Porém, a atividade do MAB foi reduzida, conforme aponta Siqueira (1938, p.36): "nota-se que desde 1935 para cá essa associação tem diminuído suas realizações sobremodo". Tal observação é corroborada com a redução dos eventos do MAB divulgados e publicados na imprensa musical do período.

Como benemérita instituição que é, não podia deixar de ter sido calorosamente aceita no início, embora depois tenha decaído de modo lamentável. Aliás, esse sintoma é comuníssimo entre nós. Assim me expresso porque as exposições de pintura, os recitais, os concertos, as conferencias realizadas ultimamente são em números tão insignificantes que me reservo comentá-los, considerando a maneira arrojada como se iniciou o *Movimento Artístico Brasileiro*. (SIQUEIRA, 1938, p.36)

A matéria intitulada “Para a reorganização do Movimento Artístico Brasileiro” de outubro de 1935, mostra os esforços de Nicolas e da diretoria para retornar as atividades constantes dessa associação. Para isso, propõe elaborar um “programa de atividades no ano de 1936, para fazê-lo entrar numa nova fase de vida mais intensa”. Ainda, a mesma matéria ressalta que:

O Movimento Artístico Brasileiro é uma dessas iniciativas que merecem o maior amparo e solidariedade, tais os seus fins de engrandecer, desenvolver e difundir a arte entre nós, tendo dentre os seus postulados o socorro e auxílio aos artistas inválidos, criação de escolas de arte, a Casa do Artista, em terreno que já foi doado ao Movimento. (PARA reorganização do Movimento Artístico Brasileiro, 1935, p. 6)

No final de 1935, a diretoria do MAB convocou uma reunião em que “foram discutidas e assentadas diversas medidas no sentido de fazê-lo passar por uma grande transformação, a qual se operará no início do ano de 1936”. Apesar desses fatores, essa mesma reunião deu início a ideia de fazer o *Congresso Brasileiro de Arte*, conforma nos indica *O Jornal*:

Foi ventilada a ideia da realização, sob patrocínio do Movimento Artístico Brasileiro, de um grande congresso de arte, no Rio de Janeiro, ponto de partida de outros empreendimentos tendentes a dar a arte brasileira todo o amparo, todo o estímulo. Nesse certame reunir-se-ão os delegados de todas as cidades do Brasil. O Movimento Artístico Brasileiro vai levar a efeito a “Campanha dos 200 sócios”. (PRIMEIRO Congresso Brasileiro de Arte, 1935, p.7)

Em 1936, foi organizado um concerto sinfônico do MAB. Foram convidados para esse evento, segundo o jornal *O Imparcial*, “todas as altas autoridades federais e municipais, para o grande concerto que será realizado no *Instituto Nacional de Música*, [...] para a apresentação do regente brasileiro Jorge Brauniger.” Ainda com o intuito de retomar a regularidade das atividades propostas no seu início, fica evidente a necessidade de apoio para o MAB na seguinte citação: “Assim, a diretoria pede a todos os associados que, num gesto de apoio ao movimento, compareçam com suas famílias ao citado concerto, munindo-se para tal, dos convites que poderão ser encontrados no *Studio Nicolas*.” (CONCERTO symphonico do “Movimento Artístico Brasileiro”, 1936, p. 10)

Independentemente da situação em que se encontrava, as homenagens aos grandes nomes da arte brasileira continuavam sendo um de seus princípios. Para

tanto, em 1936 “O Movimento A. Brasileiro inaugurou no centenário do nascimento de Carlos Gomes uma sala em homenagem póstuma ao grande operista brasileiro.” Tal reportagem divulgada na *Revista da Semana* de 1938, apresentou uma foto da referida sala e destacou que “diga-se de passagem: nesse gênero [homenagens], foi a única que o povo carioca prestou ao autor do Guarany.” (SIQUEIRA, 1938, p.36)

Retomando as suas atividades, Siqueira (1938, p.28) esclareceu que “cumprindo a parte do seu programa, que diz respeito ao intercambio, o M.A.B. recepcionou em 1936 os pianistas Friedman-Munz-Cortet e o tenor George Till, que levaram daqui as melhores impressões.” Em 1937, a pianista húngara Ersi Gero veio ao Brasil para uma série de concertos em que interpretava, além dos já consagrados compositores estrangeiros, obras de autores brasileiros. Acompanhada de seu esposo, André Gezzberg e de Nicolas representando o MAB, Ersi Gero participou de entrevista para o jornal *Diário da Noite*. A pianista comentou que

Pretendo realizar no Rio e em outras cidades do Brasil algumas audições musicais. O meu gênero preferido é a música clássica. Mas estou incluindo ensaios para interpretar autores brasileiros como sejam Villa-Lobos, Lorenzo Fernandes, Francisco Mignone, Alberto Nepomuceno, Érico Oswald, J. Octaviano, Glauco Velasquez, Fructuoso Vianna, Barrozo Netto e outros. (UMA PIANISTA húngara que vae interpretar autores brasileiros., 1937, p. 2)

O posicionamento da pianista húngara em incluir autores brasileiros foi bem recebido, inclusive por estar em conformidade com os objetivos do MAB. “Esta resolução da pianista húngara merece especial elogio, pois, que, com o nome que possui tornará conhecida na Europa a nossa música que ainda continua muito pouca difundida em outros países.” (UMA PIANISTA, 1937, p.2). Entretanto, não ocorreu o mesmo com a programação dos concertos do pianista Alexander Brailowsky, no Rio de Janeiro em 1939. O jornal *O Imparcial* trouxe com destaque a seguinte notícia: “Lei brasileira sempre esquecida pelos artistas estrangeiros”, seguido do subtítulo, “Nicolas fala-nos sobre o concerto de Brailowsky sem números brasileiros”.

Segundo o mesmo jornal, Nicolas era o mais indicado para falar sobre o assunto. Na ocasião, ele proferiu grandes elogios ao pianista, “mas a sua admiração pela arte de Brailowsky não impedia que desse vazão a seu sentimento de mágoa por ver que o grande pianista [...] se esquece de incluir trechos de autores brasileiros.” Além disso,

Cumpre-lhe, como presidente do MAB, não só lamentar como chamar atenção das autoridades para o fato, que além do mais infringe um dispositivo da lei que defende a música brasileira, a Lei n. 385, de 26 de janeiro de 1937, de assinatura do Sr. Getúlio Vargas, a qual obriga a inclusão de obras de autores brasileiros natos em qualquer programa musical, a qual está, assim, redigida:

“Art. 1º - Os programas musicais que se executarem em quaisquer salas de espetáculos, de concertos e teatros do País, conterão obrigatoriamente peças de autores brasileiros. Art. 2º - Revogam-se as disposições em contrário”. (LEI, 1939, p.5)

Para finalizar a entrevista, Nicolas reforça que “é a lei brasileira [...] que o pianista Brailowsky vai deixar de cumprir” (LEI, 1939, p.5). Tais ações, ficam de acordo com as propostas do MAB já apresentadas.

Ainda no ano 1939, Nicolas na figura de presidente dessa associação, enviou um ofício ao Exmo. Sr. Sá Freire, diretor da *Escola Nacional de Música*. Vale destacar alguns trechos, entre eles que “obedecendo as diretrizes dos seus Estatutos Sociais, de incentivar o desenvolvimento da arte no Brasil e promover o culto da memória dos nossos grandes músicos” solicita que:

- considerando que a *Escola Nacional de Música* é a mais autorizada instituição, no gênero, do País;
- considerando que educar a mocidade no culto dos homens que bem alto elevaram o nome artístico do Brasil, como compositores musicais é dever de patriotismo, ainda mais agora, que o Estado Novo se empenha na reorganização dos métodos educacionais, formando a mentalidade das novas gerações de acordo com os mais elevados padrões de brasilidade;
- considerando que a *Escola Nacional de Música* possui elementos técnicos capazes de realizar programas completos de composições dos nossos grandes compositores já falecidos e cujo ouvido priva o povo de apreciar magníficas obras de arte musical;
- o *Movimento Artístico Brasileiro* propõe que a *Escola Nacional de Música* adote comemorar as datas de nascimento ou morte dos nossos grandes músicos, realizando, nesses dias, preleções sobre a vida e obra do artista, organizando concertos públicos das suas composições; fazendo, enfim, com que o povo tenha presente, constantemente, a lembrança dos grandes mestres da música nacional. (RECORDANDO nossos grandes músicos, 1939, p. 10)

E conclui o ofício reiterando os objetivos do MAB, explanando que este “está certo de que a sua sugestão [...] atenderá aos justos reclamos dos que se interessam pela maior divulgação da música nacional [...] por constatarem que há grandes músicos brasileiros cujas obras são desconhecidas, geralmente, pelo grande público.” (RECORDANDO, 1939, p. 10)

Outro projeto que chama atenção pela sua grandeza, se refere a transformação de Teresópolis na *Cidade da Arte*. De acordo com Siqueira (1938,

p.28), “serão elevadas escolas de aperfeiçoamento musical, de pintura, escultura, literatura, assim como biblioteca, Pinacoteca, que estarão à disposição dos nossos artistas e dos estrangeiros e de todos os que se interessam pela arte.” Além desse,

A ideia da criação de um “Parque para crianças” que o atual prefeito pretende levar a cabo, a lei que determina a inclusão de 50% de música brasileira nos programas de concerto, a transformação dos jardins públicos em Jardins-Arte, cuja alamedas receberiam nomes dos grandes vultos da arte brasileira, partiu do Movimento. Assim sendo o Passeio Público passaria a chamar-se – Jardim da Música; o da Glória – Jardim da Poesia, etc. (SIQUEIRA, 1938, p. 28)

Considerando as informações apresentadas, evidencia-se que os ideais de Nicolas e a atuação junto do MAB obtiveram significativa projeção no período discutido. No âmbito dessa pesquisa, explorou-se o intervalo de tempo entre a fundação do MAB, em 1931, até a morte de seu fundador e presidente, em 1940. Por ocasião da morte de Nicolas, foi eleita nova diretoria para a associação, que ficou assim definida:

[...] presidente, Murilo Araujo; secretário geral, Maria Sabina; 1º secretário, Celso de Figueiredo; 2º secretário, Neves Manta; 1º tesoureiro, Mario do Amaral; 2º tesoureiro, Sylvia Guaspari; diretor do departamento de publicidade, Mario Domingues; diretor da seção musical, Paulo Silva; diretor da seção de pintura, Teruz; diretor da seção de teatro, Maria Sabina. (MOVIMENTO, 1940, p. 11)

Percebe-se, portanto, uma continuidade do MAB mesmo após a morte de Nicolas e não existe data prevista para o término do *Movimento*. Nota-se, no entanto, que as notícias sobre o mesmo foram diminuindo gradativamente na imprensa carioca. Na nota do jornal *Diário Carioca*, intitulada “O Primeiro Aniversário da Morte de Nicolas – as homenagens das Associações Culturais e Artísticas do Rio de Janeiro” constata-se a continuidade do Movimento, destacando-se o prestígio que o trabalho iniciado por Nicolas ainda desfrutava em meio à sociedade.

No dia 29, às 17 horas, na sede do “Movimento”, no edifício Odeon, sala 713, será inaugurado um retrato de Nicolas e à noite, às 21 horas, no auditório da *Associação Brasileira de Imprensa*, terá lugar uma sessão solene, com a participação das seguintes instituições: *Instituto Brasileiro de Cultura*, *Associação Brasileira de Imprensa*, *Associação dos Artistas Brasileiros*, *Clube das Vitórias Régias*, *Centro Maranhense*, *Centro Paranaense*, *Orquestra Sinfônica Brasileira*, *Centro Carioca*, *Associação dos Amigos de Portugal* e *Centro Cultural Lima Barreto*. Haverá alguns números de arte, oferecidos pelos festejados artistas Rachel Souza Pinto, Eva Felício dos Santos, Milton Castro Ferreira, Heitor Avena de Castro,

Maria Sabina, Virginia Lazzaro, Zola Amaro e outros. (O PRIMEIRO, 1941, p.5)

Conforme a citação aqui apresentada fica evidente que o MAB, dentro de suas possibilidades e contexto, foi uma associação de muita importância para a arte brasileira. Considerando seus objetivos bem delimitados em prol da arte nacional, a música brasileira não deixou de ser beneficiada por essa associação. A maioria das conferências, concertos e recitais realizados pelo MAB eram realizados na sua sede, o *Salão Essenfelder*. O *Jornal do Brasil* de 1931 apontou que:

O “*Movimento Artístico Brasileiro*” começou pelo princípio: a sua sala no andar ocupado pelo fotógrafo Nicolas, num dos mais belos arranha-céus da *Cinelândia*, dispõe de duzentas confortáveis cadeiras, de um palco para teatro, concertos e conferências e supera em elegância muitas das famosas “*boîtes*” espirituais de Paris, pequenas colmeias de homem de talento. (AS INICIATIVAS felizes. 1931, p. 8)

Segundo o seu estatuto, o MAB foi fundado em 29 de abril de 1931, tendo a inauguração de sua sala noticiada na imprensa poucos dias depois. O jornal *Diário Carioca* do dia 2 de junho do mesmo ano informou que

Realiza-se hoje a inauguração da confortável e elegante sala de espetáculos do *Movimento Artístico Brasileiro*. Aderiram à iniciativa dos nossos mais eminentes artistas – o corpo diplomático, e a nossa elite social. Por isso a linda *Boite* do *Studio Nicolas* apresentará o aspecto de um notável acontecimento mundano e espiritual. (MOVIMENTO, 1931, p.10)

Com o levantamento das atividades dessa associação aqui apresentado, pretende-se demonstrar o mais amplamente possível o alcance dos frutos trazidos à sociedade carioca, pela inserção desse *Salão* no contexto musical da época.

4.3 SALÃO ESSENFELDER

O *Salão Essenfelder* era uma sala dedicada à espetáculos e exposições artísticas no Rio de Janeiro, fundada pelo fotógrafo Nicolas Alagemovits dentro de seu estúdio, conhecido como *Studio Nicolas*.

Sobre a inauguração o jornal *Diário de Notícias* informa que “O *Salão Essenfelder*, como se denomina, viveu pois uma tarde maravilhosa e de mágico encantamento [...]” e reforça a relação entre o MAB e sua sede, indicando que

“todas as nossas artes mais se prestigiarão através das horas artísticas e os certames de estética que o *Salão Essenfelder* vai proporcionar à cidade miraculosa.” (MOVIMENTO, 1931, p.14)

Os motivos pelos quais Nicolas atribuiu esse nome à sala de música de seu estúdio desperta especial interesse. Almeida (2007) nos mostra a razão primeira deste fato:

Nos bons tempos do “*Studio Nicolas*”, um dos mais afamados estúdios fotográficos da então Capital Federal, encontrava-se ali um belo piano de meia cauda, de madeira clara, que a fábrica curitibana Essenfelder gentilmente emprestava para que algum pianista, caso desejasse, pudesse tirar fotos junto ao instrumento. Daí, Nicolas Alagemovitz, o proprietário, criou o *Salão Essenfelder*, no qual se realizavam concertos e palestras dos mais concorridos e, também, exposições de artes plásticas. (ALMEIDA, 2007.)

O próprio nome do *Salão* estabelece de imediato a relação direta com a *Fábrica de Pianos Essenfelder*. Porém, a partir dessa citação buscou-se uma análise mais aprofundada da trajetória percorrida até que se consolidasse um acordo entre Nicolas e a *Fábrica Essenfelder*, para que a partir disso, fosse possível a instalação do *Salão Essenfelder* no Rio de Janeiro.

Entre 1931 e 1940, ano de sua fundação e morte de Nicolas, respectivamente, o *Salão Essenfelder* sediou diversos eventos artísticos. A maioria deles eram ligados ao MAB e a *Associação Brasileira de Música*. Nessa pesquisa destaca-se aqueles eventos ligados à música, sobretudo os que contavam com a participação de pianistas.

Tais eventos eram possíveis e recorrentes pelo fato de que o estúdio fotográfico de Nicolas contava com um piano. Constatou-se que já havia um instrumento em seu estúdio antes mesmo da fundação do *Salão Essenfelder*. Nicolas Alagemovits era pianista e “se rejubilava em criar espiritualidade nos retratos [...] tocando ao piano [...] para fixar um olhar amoroso dos seus retratados, uma pose romântica e feliz dos que acorriam ao seu *Studio*” (NICOLAS: O seu falecimento ontem, 1940, p.8). Esse hábito de Nicolas foi também retratado pelo jornal *A Noite*, em que ficou claro a importância atribuída por ele ao piano:

Nicolas trabalhava como bem poucos, mas a maior parte do tempo sem proveito material, sem nenhum propósito de lucro, platonicamente. Ao montar a sua fotografia, imediatamente, se não antes de qualquer móvel ou aparelho, lá instalou um piano. Se as freguesas achassem o tempo longo

enquanto ele tirava outros retratos, podiam tocar – porque o piano era de excelente marca. E para as entreter, enquanto o ajudante revelava as chapas ou terminava o arranjo das cópias, tocava Nicolas – porque era músico de boa técnica e fina sensibilidade. (NICOLAS, 1940, p.12)

Dois anos antes do início do *Salão Essenfelder*, Chrysanthème (1929) em seu texto “Arte na Photographia” publicado na *Revista Ilustração Brasileira* descreveu o estúdio e também “[...] o seu piano, cujas teclas riem ao sol, penetrando pelas janelas”. Chrysanthème comenta que estando no estúdio “tereis a impressão de que Nicolas, nada olvida para que os corações dos seus visitantes se encham de harmonia e de ritmo.” (CHRYSANTHEME, 1929). Outra citação é de uma reportagem feita em 1931 pelo jornal *A Crítica*:

Montou um elegante Studio na maior artéria do coração da cidade. Revestiu-o, porém, de requintes de arte – pinturas clássicas nas paredes do salão, longos painéis decorativos, “stores” de damasco, e, num canto um piano evocando horas antigas de balada e de romance... (A VERDADEIRA, 1930, p.11)

Essa citação descreve perfeitamente uma das fotografias encontrada em um álbum produzido pelo próprio Nicolas, em que ele divulgava seu trabalho. Na capa do álbum³⁶ consta a assinatura de Nicolas, a inscrição “*Photo d’art*” seguido dos títulos: “O que os grandes vultos do Brasil e do estrangeiro disseram dos seus retratos” e “Como é o seu Studio”. As páginas alternam entre recados deixados por nomes relevantes do meio artístico e social e fotografias das salas de seu estúdio fotográfico. A fotografia intitulada “Sala de Pôse” se destaca justamente por ilustrar a citação anterior, do jornal *A Crítica*.

³⁶ Ver anexo 17.



Figura 5 - Sala de pose

Percebe-se no canto inferior esquerdo um piano, aparentemente modelo de armário, cuja função principal era colaborar com o ofício de fotógrafo de Nicolas, ficando à disposição de seus retratados. Todo esse conjunto artístico que compunha o estúdio, aliado ao talento artístico e personalidade de Nicolas fez com que ele conquistasse prestígio em meio a sociedade da época. O *Jornal do Brasil* de 1931 evidencia isso afirmando que

Hoje, no Rio, quem se preza e faz o mesmo às artes, conhece o *Studio Nicolas*, essa encantadora *Boitê*, onde, quando lá só entra, logo à porta, se encontra Nicolas, seu encantador proprietário, com um sorriso franco, leal, acolhedor, recebendo nos braços os visitantes que ali vão viver por instantes num ambiente de carinho e arte. (ELEGANCIAS, 1931, p.14)

Porém, para comportar a demanda de um *Salão*, onde apresentações musicais seriam recorrentes, era necessário um piano de concerto. De um lado estava Nicolas, com seus ideais de incentivo às artes por meio, principalmente, do MAB, e do outro, a *Fábrica de Pianos Essenfelder* afirmando a qualidade de seus produtos no mercado nacional. O jornal *Correio da Manhã*, do dia 4 de março de 1931, publicou nota intitulada “Os pianos paranaenses Essenfelder³⁷” indicando a colocação da marca no cenário musical:

³⁷ Apesar de ter sido conhecida como uma indústria brasileira e paranaense de pianos, a *Fábrica de Pianos Essenfelder* foi fundada em 1890, em Buenos Aires, por Florian Essenfelder. Veio para o Brasil em 1902, tendo passagens pelas cidades de Rio Grande e Pelotas, ambas no estado do Rio

Poucas pessoas talvez saberão que existe uma fábrica de pianos no Paraná e que esse estabelecimento, modelo no gênero, vem lançando no nosso mercado os mais belos e sólidos instrumentos, que rivalizam com as melhores marcas estrangeiras. Os pianos Essenfelder são fabricados em Curitiba, exclusivamente com madeiras paranaenses.

Recebemos a visita do Sr. F. Essenfelder que nos veio comunicar a realização de uma exposição desses magníficos instrumentos, na *Casa Wehrs*, à rua da Carioca, n.47. Fomos vê-los e ficamos maravilhados.

Os pianos Essenfelder são, com efeito, primorosos, pela bela e ampla sonoridade, suavidade do teclado e obediência do mecanismo.

Tudo isso explica tenham sido eles premiados em vários certames internacionais com mais altas recompensas. É uma indústria que honra o Estado do Paraná e o Brasil. (OS PIANOS PARANAENSES ESSENFELDER, 1931, p.6)

De acordo com a citação, nos anos de 1930, já instalada em Curitiba, a marca Essenfelder ganhava destaque no contexto musical brasileiro pela qualidade de seus pianos. O Rio de Janeiro, nesse período, era o melhor mercado para a marca, ultrapassando até mesmo Curitiba. Em uma reportagem realizada com o Sr. Essenfelder³⁸, em 1927, para o jornal *Diário da Tarde* de Curitiba, o mesmo explicou os principais mercados da *Fábrica*.

- Vende muitos pianos aqui [Curitiba]?

- Vendemos cerca de 10 pianos por mês para o Rio e um pouco menos para S. Paulo, sendo que a Argentina é também um bom mercado para nós. Aqui em Curitiba é que vendemos muito pouco. Quando as nossas sociedades precisam de piano, mandam buscar no estrangeiro. Aliás, não é isso de estranhar. Se nossa fábrica funcionasse na Argentina, ela deixaria de ser nossa compradora para ser o Paraná. É a lei geral. Agora no Theatro Municipal de S. Paulo vai funcionar um nosso piano. O conservatório de Música do Rio de Janeiro tem também um piano de nosso fabrico. Igualmente o piano da Sociedade Wagneriana de Buenos-Aires é marca Essenfelder. O Jockey Club de Buenos-Aires também adquiriu um piano paranaense. (ESSENFELDER, 1927, p.2)

Carvalho Neto (1991, p.226) reforçou o fato de que São Paulo e Rio de Janeiro eram os maiores compradores da *Essenfelder*, apesar de terem outras indústrias brasileiras de pianos nesses locais, comentando que “deste modo, pode-se deduzir que essas indústrias não estavam em condições de igualdade para concorrer com a *Essenfelder* por essas praças.”

Apesar disso, ainda segundo Carvalho Neto (1991, p.228-229), os anos de 1930 foram marcados por uma crise ocasionada por problemas internos e externos a

Grande do Sul, até se consolidar em solo paranaense, apenas em 1909. Permaneceu em Curitiba, no Paraná, até o seu fechamento em 1996.

³⁸ A reportagem apenas menciona Sr. F. Essenfelder. Porém, acredita-se que esteja se referindo a Florian Essenfelder, o fundador da *Fábrica*.

saber, a nova crise econômica decorrente da quebra da Bolsa de Nova Iorque³⁹ e a morte de seu fundador, Florian Essenfelder.

Mesmo após a morte de Florian, a estruturação corporativa “pai-mestre” trazida da Alemanha e implantada por ele, “propiciou à indústria uma base sólida e que permitiu a seus filhos a possibilidade de darem segmento a seu ideal” (CARVALHO NETO, 1991, p. 250). Assim, seu filho Frederico Essenfelder assumiu a liderança da empresa.

A partir de então, juntamente com Nicolas, este personagem foi de importância central no processo de criação e instalação do *Salão Essenfelder*, no Rio de Janeiro. Frederico nasceu em Buenos Aires em 1891 e faleceu em Curitiba em 1952, com 62 anos de idade.

Como gerente da firma durante cerca de 45 anos, desde sua inclusão no contrato social [em 1920], viajou em constantes missões comerciais pelo país, abrindo agências e tornando conhecidos os pianos, não só no Brasil como também no exterior, no que foi de grande valia o prêmio obtido em Turim. Após o falecimento do pai, em 1929, passou a assinar pela firma, estendendo mais tarde essa responsabilidade aos irmãos, que o substituíram. (FRANCOSI, 1990, p.30-31)

Sua atuação frente à *Fábrica* foi de extrema importância e suas “missões comerciais pelo país” renderam a consolidação dos pianos *Essenfelder* no mercado nacional. Um exemplo é a citação anterior sobre “Os pianos paranaenses” indicando uma exposição dos pianos na *Casa Wehrs*, que vieram a ser um dos maiores representantes da marca *Essenfelder*. Outra colaboração de Frederico foi que em 1924 desenvolveu, juntamente com o pedagogo musical e pianista Guilherme Fontainha⁴⁰, um piano de cauda orquestral. Hartwig e Carlini (2011) comentam que “em 1931, Fontainha assumiu a direção do *Instituto Nacional de Música* e sugeriu a compra de um piano *Essenfelder*”. (HARTWIG; CARLINI, 2011, p.9) Esse apoio contribui para a entrada da marca *Essenfelder* na então capital federal, pois “sem dúvidas, o *Instituto* representava o grande centro musical do país e a venda de um

³⁹ Também conhecida como a crise de 1929 ou a Grande Depressão, a quebra da Bolsa de Nova Iorque causou um longo período de recessão econômica no mercado mundial.

⁴⁰ O nome do Guilherme Fontainha também aparece na *Caixa do Brasil* do *Fonds Montpensier* na categoria *Chefs d'orchestre*. Lista de conteúdo do *Fonds Montpensier*, *Boîte Brésil*, *Virtuoses*, *BnF*, *Département de Musique*. Disponível através do site do GRMB (Groupe de recherche Musiques Brésiliennes): <http://www.iremus.cnrs.fr/fr/programme-de-recherche/groupe-de-recherche-musiques-bresiliennes>.

piano representou uma grande projeção da marca no Brasil e fora dele” (HARTWIG; CARLINI, 2011, p.10).

A carta de Frederico Essenfelder publicada na *Revista Divulgação* em 1950, é um registro pessoal de sua atuação enquanto diretor da *Fábrica*, da qual destaca-se o trecho referente aos anos 1929 a 1932:

Chegamos a 1929, ano em que falece meu Pai, Floriano Essenfelder, com 72 anos de idade, tendo deixado um traço indelével de sua personalidade, de sua força de vontade, no momento que começavam a germinar as sementes lançadas há tanto tempo pelo seu idealismo. [...] Nos anos seguintes, 1930, 1931 e 1932, novamente, enorme crise vem abalar a existência dessa indústria. A concorrência do rádio, afetando a indústria mundial de pianos, quase leva, outra vez, nossa firma à liquidação. Para evitar um desfecho dessa significação. Bertoldo Hauer retira-se da firma de modo nobre e cavalheiresco, depois de 22 anos de trabalho em prol do nome Essenfelder. Ficamos em situação precária, mas em compensação, Essenfelder se emancipava e entrava na posse dos seus bens morais e materiais. (ESSENFELDER, 1950)

Desse trecho destaca-se a crise ocasionada pela indústria fonográfica que estava em ascensão e também o nome de Bertholdo Hauer, sócio da *Essenfelder* e responsável pelo encontro de Nicolas e Frederico, que será tratado ainda nesse capítulo. Sobre a crise, Carvalho Neto (1991, p.245) comentou que nesse período “os gramofones e, posteriormente, as vitrolas e os rádios invadiram os lares e possibilitaram aos ouvintes um maior acesso e comodidade à música⁴¹”. Ainda assim, Frederico Essenfelder enumera as qualidades do instrumento fabricado pela *Essenfelder*, que renderam prêmios ao longo de sua trajetória e possibilitaram sua permanência no mercado apesar da concorrência: “lentamente, o piano foi reconquistando seu lugar, nossa marca projetou-se de maneira extraordinária, a qualidade dos pianos, sua sonoridade, acabamento esmerado, perfeição técnica”. (ESSENFELDER, 1950)

Carlos Wehrs (1950, p.105), proprietário da *Casa Wehrs*, comentou que a *Fábrica Essenfelder* “[...] além de sempre aprimorar a qualidade do que oferecia no

⁴¹ Nesse período, devido à ascensão da indústria fonográfica, segundo Wehrs (1990, p.84) “surgem, na Capital Federal, durante o ano de 1928, dois periódicos especializados: Fono-Arte, tendo como diretores Cruz Cordeiro Filho e Sérgio Alencar Vasconcelos, e a Revista Weco. Esta, tendo como diretor-artístico Luciano Gallet e como secretários Djalma De Vicenzi e Arnaldo Estrella, contando entre seus colaboradores Mário de Andrade, Luiz Heitor Correia de Azevedo e o próprio Gallet, com artigos sobre história, pedagogia e folclore, além de amplo noticiário sobre a vida musical.” Ambas as revistas Fono-Arte (ou *Phono-Arte*) e *Weco* foram fontes principais dessa pesquisa pelo seu conteúdo especializado e por conter diversas fotografias de artistas e, principalmente, de músicos que foram retratados por Nicolas Alagemovits.

mercado, vinha, ano após ano, durante os últimos tempos, conduzindo inteligente e eficiente campanha de divulgação de seus pianos”. Essa divulgação era concretizada por meio do patrocínio de concertos, realização de concursos pianísticos ou idealizando um salão com seu nome na capital federal, o maior mercado de seus pianos. Carvalho Neto (1992, p.231) esclareceu que,

A influência que a cultura possui sobre a economia fica patente ao se estudar uma indústria de pianos, que obteve seu sucesso exatamente por manter vivo um traço cultural de grande importância na vida social. Um traço cultural e de tradição que, ao ser conservado e perpetuado, fora capaz de sustentar tal empreendimento: o culto à arte musical. (CARVALHO NETO, 1992, p. 231)

Conservando o culto à arte musical, a *Fábrica de Pianos Essenfelder* mantinha o comércio de seus produtos e possibilitava a sua consolidação. “Assim sendo, uma empresa é constituída e dinamizada pelas relações entre as pessoas que a compõem e destas com as técnicas e os instrumentos de trabalho e finalmente com o meio, no qual está inserida e do qual depende.” (CARVALHO NETO, 1991, p.249)

As relações construídas durante uma das viagens de negócios de Frederico Essenfelder ao Rio de Janeiro são bem documentadas por 4 telegramas e uma carta, todos referentes ao ano de 1931. O seu conteúdo abrange as seguintes negociações intermediadas por Frederico: exposição dos pianos na *Casa Wehrs* para jornalistas, artistas e críticos de arte, realizada no dia 4 de março, citada anteriormente; a notícia dada à diretoria da *Fábrica* sobre a negociação com Guilherme Fontainha para a aquisição de um *Essenfelder* ao invés de um *Steinway* para o *Instituto Nacional de Música* e; a apresentação da proposta da instalação da *Sala Essenfelder*⁴² no *Studio Nicolas*. Apesar de só terem sido localizados os telegramas que foram enviados a Frederico Essenfelder, é possível deduzir algumas de suas respostas através da sequência dos próximos telegramas que o mesmo recebeu.

Cronologicamente inicia-se com a carta do dia 15 de fevereiro de 1931 que foi enviada por Bertholdo Hauer⁴³ à Frederico Essenfelder indicando pessoas que

⁴² O *Salão Essenfelder* era mencionado como *Sala Essenfelder* durante as negociações de instalação.

⁴³ Bertholdo se retirou da sociedade da *Fábrica* em 1932, “em virtude da mudança de residência para o Rio de Janeiro”. (MELLO, 1985, p.41) Inclusive, a carta de Bertholdo foi enviada do Rio de Janeiro,

ele deveria procurar em sua viagem ao Rio de Janeiro. A crise que permeava a economia fica evidente logo na primeira frase: “Cordialmente desejo que até aqui tenha sido de boa saúde e que tenha alcançado, qualquer êxito, dado o pouco com o que hoje, nesta quebra de falta de numerário, devemos contentar-nos” e segue dizendo que “não devo deixar de fornecer-lhe alguns apontamentos, também de seu interesse”. Esses apontamentos eram compostos de nomes seguidos de comentários. Entre eles estavam: Wehrs, Sr. Herculano Cavalcante, Sr. Luciano Gallet, Sr. Heckel Tavares, Sr. Nicola [sic] e Severo Fontes.

A partir dessa carta, supõe-se ter sido a indicação de Nicolas o primeiro contato de Frederico com ele. Sobre Nicolas, Bertholdo se referiu da seguinte maneira:

Foto – Estúdio do sempre simpático Sr. Nicola, num dos prédios da *Cinelândia*, Senador, começo da Avenida Rio Branco. Peça informação mais exata quanto ao endereço, a qualquer festeiro de cinema. Esse estabelecimento é um reduto de toda a espécie de artistas, também onde o maestro Octaviano⁴⁴ quer dar suas aulas e reuniões de arte. O Sr. Nicola terá muito prazer em lhe dar qualquer informação ao alcance dele. E nisso ele é fortíssimo. (HAUER, 1931)

A maneira como Bertholdo se refere a Nicolas, ressaltando as suas características e de seu estúdio, indica que ele já o conhecia e também reforça o prestígio alcançado por Nicolas na sociedade carioca. Acredita-se que essa indicação tenha sido o primeiro contato entre Nicolas e Frederico e, a partir de então, iniciou-se a negociação da instalação do *Salão Essenfelder*.

O sucesso do empreendimento é evidentemente devido ao empenho destes dois personagens. De um lado, Frederico Essenfelder que “favorecia a indústria todas as vezes em que viajava em missões comerciais pelo Brasil, abrindo agências e introduzindo os pianos nos pontos-chave, também no exterior, com o objetivo de adquirir fama e atrair a preferência pela marca”. (MELLO, 1985). Assim como fez com a *Casa Wehrs* e o *Instituto Nacional de Música* no mesmo período do *Salão Essenfelder*. Do outro lado Nicolas, que sabia que o Rio de Janeiro do início do século XX era uma cidade de grande atividade musical, e que essas atividades

onde o mesmo informa que “Estou pronto para regressar amanhã, domingo de carnaval, e pego Itajubá a Curitiba”.

⁴⁴ O maestro J. Octaviano realizou conferências, audições e recitais no *Salão Essenfelder*. Foi o intérprete das duas composições para piano de Nicolas no disco gravado pela *Brunswick* em 1929. Sua colaboração como pianista se mostrou relevante e será aprofundada no próximo capítulo.

“mobilizavam um complexo de indivíduos, distribuídos em tarefas/funções que requeriam recursos materiais, instalações e espaços/lugares destinados às atividades musicais ou adaptados para esse fim”. (VERMES, 2014, p.1)

Wehrs (1950, p.30) comentou que era comum as casas de música terem seus próprios salões de concertos. Apenas no Rio, entre o final do século XIX e começo do XX, o autor cita as seguintes casas de música com salão próprio: *Salão Bevilacqua*, *Buschmann & Guimarães*, *Casa Arthur Napoleão*, *Casa Editora Carlos Wehrs* e *Casa Castro Lima & Cia*. Ainda segundo o mesmo autor,

Costumavam esses salões ser bem decorados, ao gosto da época, com bustos dos grandes compositores, em gesso imitando bronze patinado ou até mesmo em *biscuit*, telas a óleo e colunas com *cachê-pots*, além de cortinas e sanefas, e equipados com variável número de cadeiras para a assistência, tendo à frente, majestoso e bem lustrado, um piano de cauda inteira, sempre rigorosamente afinado, para qualquer eventualidade. (WEHRS, 1950, p.30)

As descrições desses salões demonstram a possível influência que os mesmos exerceram sobre o *Studio Nicolas* e, posteriormente, ao *Salão Essenfelder*. Nicolas tinha o espaço necessário e seu estúdio já era conhecido como reduto das artes. Porém, faltava um piano de qualidade para receber eventos com grandes nomes do cenário musical. Na opinião de Ricardo Movits (2015), Nicolas pensou:

[...] eu [Nicolas] quero montar um estúdio aqui para promover pianistas, ah, aquela fábrica faz pianos, é boa, vou fazer um contrato com a fábrica que ela me dá um piano e eu promovo o nome dela em todas as audições que tiverem. Então foi uma jogada de marketing, ele fazia isso. [...] Mas ele já estava com essa idéia, que hoje em dia a gente usa isso, o *merchandising* em cinema, televisão, ele já tinha essa visão. Então possivelmente ele fez essa negociação com a fábrica, claro. (MOVITS, 2015)

Na sequência, foi localizado um telegrama do dia 28 de fevereiro o qual confirma que Frederico seguiu a indicação de Bertholdo e entrou em contato com Nicolas. O conteúdo é a resposta⁴⁵ da *Fábrica* a ideia de Frederico instalar a “*Sala Essenfelder*”.

Acompanhamos grande simpatia idéia instalação *Sala Essenfelder* porém em virtude crescente escassez numerário preferíamos obtivesse prazo dois anos contribuição mensal quatrocentos milreis. Ainda mais prático seria

⁴⁵ Essa resposta foi enviada ao *Hotel Monte Alegre*, localizado na Rua Monte Alegre, n.6, no bairro da Lapa, onde Frederico Essenfelder ficou hospedado. O hotel, que ainda existe, fica localizado próximo ao endereço onde era o *Studio Nicolas*, facilitando a negociação da instalação do *Salão Essenfelder*.

senhor Nicola adquirir cauda e permuta dessa despesa. Desejando feliz êxito saudamos cordialmente. (TELEGRAMA, 1931a)⁴⁶

A crise econômica permeia todas as correspondências, porém, mesmo com esse cenário, Frederico Essenfelder continua buscando novas formas de afirmar a marca *Essenfelder* no mercado do Rio de Janeiro. O próximo telegrama é do dia 2 de março, no qual a diretoria confirmou o recebimento dos telegramas por parte de Frederico e o envia as respectivas respostas. Entre elas está a confirmação do telegrama “nos dando notícias do resultado favorável ao “ESSENFELDER” no confronto havido com os pianos “*Steinway*”, e regozijando-nos com o prezado consócio por tão brilhante e triunfal vitória”. No mesmo documento consta a negociação de Frederico Essenfelder com a firma *Wehrs*, onde a *Fábrica* lhe responde que “desnecessário é dizermos que tem V.S. todo o nosso apoio, assim como almejamos sinceramente conseguir V.S. o resultado há tanto tempo almejado nessa sua cruzada”.

O telegrama finaliza com a resposta a “bem elaborada exposição” feita por Frederico Essenfelder sobre a instalação da *Sala Essenfelder*. Supõe-se que essa exposição tenha sido enviada por ele em resposta ao primeiro telegrama, da *Fábrica*, do dia 28 de fevereiro. No telegrama do dia 2, a *Fábrica* se reporta ao projeto da *Sala Essenfelder* da seguinte maneira:

Com particular interesse lemos a sua bem elaborada exposição sobre a instalação da “SALA ESSENFELDER” no atelier do Photo Nicolas, nessa Capital.

Apoiamos inteiramente esta sua iniciativa, pois, não duvidamos um só instante ser ela de reais proveitos para maior divulgação das boas qualidades dos nossos instrumentos.

Todavia, como bem o prezado consócio ponderou, poderá a tributação neste momento ser um pouco pesada, em virtude da situação atual e geral dos negócios, e, partindo deste ponto de vista, é que anteontem a V.S. telegrafamos conforme cópia anexa.

Convém não deixar de vistas também o fato, de interessar em parte igual ao Sr. Nicola a instalação de uma Sala nas condições alvitadas, motivo pelo qual não só consultamos sobre a possibilidade de estender o prazo para 24 meses em lugar de 12, sem acréscimo, como ainda da viabilidade de negociarmos com o Snr. Nicola o piano de cauda que for exposto, em permuta, do seu valor, com o fixo durante a existência do contrato respectivo, a lavar-se.

Sobre estes pontos, esperamos que V.S. conseguido algo com o Snr. Nicola, e para qualquer eventualidade, poderá V.S. utilizar-se do telégrafo para nos orientar da marcha desta iniciativa, afim de, em caso de dúvidas, podermos auxiliar o prezado consócio na solução definitiva desta, para a nossa firma de tão grandes proveitos, como esperamos, instalação da

⁴⁶ Optou-se por manter o texto original do telegrama.

“SALA ESSENFELDER”. Com elevada estima e consideração, e reiterados votos de boa saúde, somos, De V.S. Atts. Ams. Mto. Obrgds. (TELEGRAMA, 1931b)

Nos próximos telegramas, do dia 5 e 9 de março, não há mais alusão a *Sala Essenfelder*. Porém, destaca-se o seguinte trecho do telegrama do dia 9, em que fica evidente a preocupação e o interesse da *Fábrica* em ter a sua marca divulgada, principalmente, no Rio de Janeiro. O trecho indica sobre um piano *Essenfelder* que ficará exposto no *Instituto Nacional de Música*, por um ano, para submeter-se a prova de resistência para comprovar a sua qualidade. A *Fábrica* se mostrou positiva quanto à divulgação do piano, estando “[...] plenamente de acordo, pois tornar-se-á mais conhecido no centro artístico carioca, servindo, conseqüentemente, otimamente para desenvolver futuramente os nossos negócios nessa capital. ”

A *Fábrica de Pianos Essenfelder* também investia em propagandas na imprensa carioca⁴⁷. Notou-se diversos de seus anúncios próximos as colunas direcionadas a música dos jornais. Carvalho Neto (1991, p.223) explicou que:

Entre os anos de 1925 a 1930, não se encontra, nas propagandas publicadas pela Essenfelder e suas concorrentes, o espírito de rivalidade. São anúncios discretos, pequenos e que procuram refletir uma idéia de elegância e bom gosto, como se pretendessem apenas se manter na lembrança do público, após atingirem um equilíbrio no mercado. (CARVALHO NETO, 1991, p.223)

A maioria dos anúncios presentes na imprensa carioca traziam a indicação da *Casa Carlos Wehrs* aos leitores, demonstrando a estreita relação entre as indústrias⁴⁸. Notou-se também que a marca *Essenfelder* aparecia em destaque em relação a outras marcas mundialmente consagradas, como por exemplo, *Steinway & Sons* e *Schiedmayer*. Localizou-se também um anúncio na revista *Weco*, de 1931, intitulado “Guimar Novaes e os pianos Essenfelder” em que a renomada pianista brasileira, comenta que “O piano Essenfelder possui muitas qualidades para agradar aos artistas mais exigentes”. Nesse e na maioria dos anúncios a marca *Essenfelder* vem acompanhada da legenda “São bons e são brasileiros”.

⁴⁷ Ver anexo 4 – Anúncios da *Fábrica de Pianos Essenfelder* na imprensa carioca.

⁴⁸ Em um artigo publicado na revista *Weco*, em 1930, intitulado “A industria brasileira de pianos WEHRS e ESSENFELDER” se evidencia essa relação entre as indústrias por meio da seguinte citação: “Provisoriamente suspensa a fabricação dos pianos Wehrs, continua a firma atual – Carlos Wehrs & Cia., com a incumbência de proteger a indústria brasileira de pianos ESSENFELDER, a afamada marca, também antiga, de Curitiba, Estado do Paraná, e que mantém seu lugar de destaque na Indústria Nacional, desde a fundação da fábrica em 1891.” (A INDÚSTRIA BRASILEIRA DE PIANOS WEHRS E ESSENFELDER, 1931)

A ideia do piano *Essenfelder* como o “piano brasileiro” pode ser considerado fator colaborador para a criação do *Salão Essenfelder* no *Studio Nicolas*. O caráter nacionalista da marca *Essenfelder* estava de acordo com o que acreditava e defendia Nicolas Alagemovits e o MAB, que era a disseminação e apoio da arte e cultura brasileira.

A partir disso, fica exposto os motivos que levaram a instalação do *Salão Essenfelder* no Rio de Janeiro, por ser uma iniciativa de igual interesse entre as partes. Portanto, se firmou um acordo entre Nicolas Alagemovits e Frederico Essenfelder para a instalação do *Salão Essenfelder*, dentro do *Studio Nicolas*. Tal acordo se evidencia através do estatuto do MAB, que passou a ter o *Salão* como sua sede oficial. O estatuto descreve que o MAB manterá, dentro das suas possibilidades: “uma sala de espetáculos denominada ESSENFELDER, como reconhecimento ao auxílio prestado por esse cavalheiro; essa sala servirá também para exposições artísticas.” (ESTATUTO, 1931, p. 4)

O nome de Frederico Essenfelder não é citado no estatuto do MAB, porém, acredita-se que o cavalheiro acima citado seja ele. Outro indício é a nota publicada no *Jornal do Brasil* em razão da inauguração do piano do *Salão Essenfelder*, em que a presença de Frederico é destacada. Aponta-se também que a criação da sala serviu como homenagem a Florian Essenfelder, que faleceu em 1929.

É digno de nota a presença do Sr. Frederico Essenfelder vindo especialmente de Curitiba para assistir o recital de inauguração na sala criada em homenagem ao seu venerando pai, o fundador da hoje importante fábrica de pianos “Essenfelder” – orgulho legítimo da indústria nacional. Executando o programa de autores nacionais, com Nepomuceno, Miguez, H. Oswald, Lourenço Fernandes, Villa Lobos e J. Octaviano executou “Caixinha de Música”, de Nicolas, dizendo tratar-se de um artista brasileiro pelo coração e o muito que se esforça em prol da nossa arte. (MOVIMENTO, 1931, p.12)

O *Salão Essenfelder* foi inaugurado em junho de 1931, porém o concerto de estreia do piano realizou-se apenas em outubro do mesmo ano. Localizou-se mais informações sobre o piano do *Salão* no livro de Registros de Pianos - Nº4001 a 6000 - da *F. Essenfelder & Cia*. Lá consta que era um piano modelo C, número de série 2742, consignado ao *Photo Nicolas Rio*, em 9 de setembro de 1931⁴⁹. Essa

⁴⁹ Sobre o piano do *Salão Essenfelder* fala-se em consignação, permuta e empréstimo. Porém, ressalta-se que não foram localizadas informações suficientes que comprovem em quais condições o piano foi cedido ao *Salão Essenfelder* e a Nicolas Alagemovits.

diferença entre as datas ocorreu, provavelmente, pelo prazo de produção do piano, levando em consideração que o trabalho era todo artesanal e que

Na indústria *Essenfelder*, a fábrica de pianos de cauda, por se caracterizar como um processo de produção completamente distinto do dos pianos verticais, compõe um setor específico [...] A diferenciação vai desde a escolha da madeira para a confecção da tábua harmônica, que, no caso do piano de cauda, é o pinho de primeira qualidade, branco, sem defeito algum, cortado no sentido longitudinal das veias, até o modelo do teclado que varia de piano para piano. (BOLETIM INFORMATIVO, 1995, p. 66)

Na imprensa carioca, a inauguração do piano do *Salão Essenfelder* ganhou destaque, ficando claro que se tratava de um piano de concerto. O jornal *Diário Carioca* do dia 17 de outubro noticiou que seria realizado um “recital de música de autores brasileiros, promovido pelo professor J. Octaviano, para inaugurar o lindo piano de concerto oferecido pela *Casa Essenfelder* ao *Movimento Artístico Brasileiro*” (RECITAL DE MÚSICA DE AUTORES BRASILEIROS, 1931) O jornal *A Esquerda* destacou o concerto como “a inauguração do piano de concerto da fábrica Essenfelder, de Curitiba.” (MOVIMENTO, 1931)

Sobre o concerto de inauguração, o *Jornal do Brasil* do dia 22 de outubro descreveu o piano, o trabalho do maestro J. Octaviano e também a qualidade dos instrumentos brasileiros.

O *Salão Essenfelder* do *Studio Nicolas* inaugurou ontem, com raro brilho o grande piano de concertos, confeccionado especialmente pela firma “Essenfelder”, de Curitiba. Apesar do mal tempo, o salão repleto aplaudiu entusiasticamente o Maestro J. Octaviano pelo escolhido programa de autores brasileiros em que revelou a sua magnífica virtuosidade, demonstrando assim que no Brasil existem compositores, interpretes e instrumentos capazes de rivalizar com os mais notáveis e de fama mundial. (MOVIMENTO, 1931)

O *Salão Essenfelder* surgiu da combinação entre o perfil de atuação da *Fábrica de Pianos Essenfelder*, na figura de Frederico Essenfelder juntamente com a personalidade empreendedora de Nicolas Alagemovits. Para Nicolas era interessante ter um piano em seu estúdio fotográfico, visto suas ideias no âmbito cultural e, em contrapartida para a *Fábrica Essenfelder*, um *Salão* com o seu nome como forma de publicidade no Rio de Janeiro, onde seriam realizados inúmeros concertos. O fato de ter um piano de qualidade atraiu muitos músicos, sobretudo,

pianistas que viam no *Salão Essenfelder* a oportunidade de realizar seus concertos e recitais, conforme veremos no próximo capítulo.

4.4 CIRCUITO MUSICAL DO PERÍODO

O *Salão Essenfelder* passou a fazer parte do cenário musical brasileiro e mesmo internacional e confirmou-se enquanto fonte de indícios de uma época, de um público e de uma sociedade. Seu primeiro aniversário de inauguração, em 1932, foi amplamente noticiado na imprensa, deixando evidente sua inserção nesse cenário. O jornal *Correio da Manhã* apontou que:

Criado no seu próprio Studio, por um artista emotivo, que irradia simpatia, é nomear Nicolas. O *Salão Essenfelder*, desde a sua fundação, vem acolhendo as mais variadas manifestações de arte; prestando com isso o mais belo serviço ao nosso pequeno mundo intelectual. [...] (PRIMEIRO ANIVERSÁRIO DA INAUGURAÇÃO DO SALÃO ESSENFELDER, 1932, p.7)

O prestígio de Nicolas Alagemovits e de suas iniciativas artísticas, aliados a criação de um espaço dedicado à música com um piano de qualidade, garantiram ao *Salão Essenfelder* a consolidação no meio musical do período. Esses fatores atraíram muitos músicos, e particularmente, no âmbito desta pesquisa, revelaram toda uma plêiade de pianistas e sua atuação nacional e internacional.

Um exemplo do prestígio alcançado foi a visita do pianista russo Nicolai Orloff ao MAB. Orloff veio ao Brasil em 1932, onde realizou uma série de 5 concertos no *Teatro Municipal* do Rio de Janeiro⁵⁰. O jornal *Correio da Manhã* descreveu detalhadamente essa visita:

O *Movimento Artístico Brasileiro* foi ontem honrado com a visita do grande e festejado pianista Orloff, atualmente no Rio e que dará amanhã, no Municipal, o seu concerto de despedida. Orloff além de ser um artista de raras qualidades é também uma criatura encantadora. A sua palestra, a sua elegância, a sua cultura e a sua educação, são predicados magníficos que prendem e seduzem como a sua encantada música. (ORLOFF NO M.A.B, 1932, p. 6)

Ressaltando ainda a qualidade do piano do *Salão Essenfelder*, completou que “Orloff foi gentilíssimo executando, ao piano *Essenfelder* do salão de festas do

⁵⁰ Ver anexo 5 - Anúncio recital de Orloff no *Teatro Municipal* do Rio de Janeiro.

M.A.B. um pouco da sua música encantadora que deliciou sobremaneira os ouvintes” (ORLOFF NO M.A.B., 1932, p.6).

O piano do *Salão Essenfelder* também foi destaque em uma das conferências ministradas pelo professor Charley Lachmund⁵¹. O jornal *Correio da Manhã*, de junho de 1932, anunciou a palestra intitulada “Monocórdio e seus descendentes”, onde Lachmund iria “falar a respeito do cravo e das suas várias modalidades e fazer o histórico do piano”. (CONFERÊNCIA DE CHARLEY LACHMUND NO *STUDIO NICOLAS*, 1932, p. 6). Por serem promovidas pela *Associação Brasileira de Música*, essas conferências eram descritas em sua revista, assim como expõe Luiz Heitor Correa de Azevedo:

[...] Nas outras duas palestras, Charley Lachmund estudou a vida de Haydn e a “História do Piano”, estabelecendo uma estranha genealogia para o excelente “Essenfelder” do “*Studio Nicolas*”, onde realizava a conferência, e dando-lhe por mais remoto antepassado o modestíssimo *monocórdio* dos filósofos pitagóricos. (CURSOS E CONFERÊNCIAS, 1932, p.59)

Outros pianistas também utilizaram o *Salão Essenfelder* para realizar seus cursos e recitais. Um exemplo significativo é da pianista russa Luba D’Alexandrowska. Segundo o jornal *Diário de Notícias*, de 1933, Luba “é um nome de artista muito festejado em quase todo o Brasil, não só como notável virtuose do piano, mas ainda como professora de grande competência”. (RECITAL DA PIANISTA LUBA ALEXANDROWSKA, 1933, p.9). Outro ponto interessante, é que a pianista russa apenas dava concertos no Brasil e na Europa⁵² utilizando pianos da marca *Essenfelder*. Segundo Mello (1985, p.45):

Com efeito, em sendo Luba D’Alexandrowska um nome respeitadíssimo na época, dentro do contexto artístico mundial, as suas magníficas “performances” de concertista traziam em seu bojo a projeção dos Pianos Essenfelder com todas as suas extraordinárias qualidades, porque Luba,

⁵¹ Segundo o jornal *Correio da Manhã*, por ocasião de sua morte, Charley Lachmund “foi um dos nossos professores de piano mais conceituados. [...] Se distinguiu pela superioridade intelectual que sempre exerceu a função de mestre do instrumento. Além de ensiná-lo foi também, brilhantemente, conferencista e musicógrafo. [...] Era Charley Lachmund norte-americano de origem, veio para o Brasil com três meses.” (DESAPARECE O PROFESSOR CHARLEY LACHMUND, 1957, p. 13)

⁵² Segundo Mello (1985, p.45), o trecho do jornal *A Tarde*, de Salvador/BA, do dia 26 de julho de 1924, aponta que Luba realizou a sua turnê utilizando um piano Essenfelder pelo Brasil e, posteriormente, na Europa. O jornal cita que “Não foi outro o piano com que realizou a sua última turnê no Velho Mundo, alcançando sucesso de sempre em Paris, Bruxelas, Madrid e outras capitais europeias. [...] Um piano-concerto brasileiro, de indústria genuinamente nacional, servindo de instrumento preferido a uma concertista estrangeira célebre, mostrado e examinado nos grandes centros civilizados.” (A TARDE, 1924)

como ela própria considerava, dele dependia para alcançar sucesso pleno em suas gloriosas jornadas. Tanto é que, em gratificantes oportunidades, a imprensa de diversos países teceu críticas elogiosas à atuação da pianista russa e incluiu referências destacadas ao referido instrumento musical. (MELLO, 1985, p.45)

Luba realizava turnês pelo Brasil desde os anos 1920 colaborando, inclusive, para a entrada de um piano *Essenfelder* no *Instituto Nacional de Música* em 1924⁵³. Em 1931 realizou um recital, juntamente com a cantora Antonietta de Souza, organizado pela *Associação Brasileira de Música* no *Instituto Nacional de Música*. No programa desse concerto⁵⁴ é possível notar a propaganda dos *Pianos Essenfelder*. Pelo apoio prestado pela *Fábrica*, Luba trocava correspondências com Frederico Essenfelder, em que transmitia informações sobre suas turnês e notícias da marca *Essenfelder* pelo Brasil. Em uma das correspondências, datada de 10 de maio de 1936, enviada do Rio de Janeiro para Curitiba, Luba comenta que:

[...] Estive lecionando no *Studio Nicolas*, algum tempo e dando audições na sala, que vale aos meus olhos por causa do lindo piano Essenfelder que ali estava, mas agora ele [Nicolas] mandou-o embora, e me parece tudo uma grande atrapalhada, não sei se voltou ou se tem agora ali outro instrumento, porque me consta que ele não o vendeu⁵⁵. (CORRESPONDÊNCIA LUBA, 1936)

Reforça-se com esse trecho que o *Salão Essenfelder/Studio Nicolas*, sobretudo pelo piano, era um local procurado pelos pianistas para realizar suas audições, conferências e recitais. Isso se confirma pela atuação do pianista, maestro e professor J. Octaviano. Conforme citado no capítulo anterior, Bertholdo Hauer, sócio da *Fábrica*, já o citava na carta à Frederico, apontando que o *Studio Nicolas* “[...] é um reduto de toda a espécie de artistas, também onde o maestro Octaviano quer dar suas aulas e reuniões de arte.” (HAUER, 1931)

O maestro J. Octaviano, como era citado na imprensa, tinha uma participação bastante ativa no cenário musical do Rio de Janeiro e também no *Salão Essenfelder*. Tal atuação gerou uma matéria no jornal *Correio da Manhã*, de dezembro de 1931, intitulada “A atividade de compositor e pianista do maestro J. Octaviano” onde todos os eventos realizados por ele foram listados mês a mês. O

⁵³ Para saber mais sobre o assunto consultar: HARTWIG, Nathalia Lange; CARLINI, Álvaro. Guilherme Fontainha (1887-1970): protetor dos pianos Essenfelder.

⁵⁴ Ver anexo 6 - Programa de concerto Luba d’Alexandrowska e Antonietta de Souza no *Instituto Nacional de Música*, série de 1931.

⁵⁵ Não foi encontrada nenhuma informação sobre uma possível venda do piano do *Salão Essenfelder*.

jornal iniciou afirmando que: “Incontestavelmente, poucos artistas, no nosso meio, tem desenvolvido a atividade dinâmica do ilustre maestro J. Octaviano, não só como pianista, mas ainda como mestre e compositor.” (A ATIVIDADE DE COMPOSITOR E PIANISTAS DO MAESTRO J. OCTAVIANO, 1931, p. 5)

A matéria descreve ainda os locais onde o músico se apresentou, sendo possível obter acesso aos indícios do cenário musical da época através da atuação do maestro J. Octaviano. Apenas em 1931 ele se apresentou nos seguintes espaços: *Rádio Sociedade*; *Hotel Glória*; *Rádio Educadora do Brasil*; *Club Central de Niterói*; *Club Nacional*; *Theatro Castro*; *Theatro Cassino*; *Salão do Liceu de Artes e Ofícios*; *Teatro Municipal* e no *Salão Essenfelder*.

Nesse último, foram realizadas 9 audições de alunos⁵⁶ e 3 conferências⁵⁷ do professor J. Octaviano, a partir da iniciativa do MAB, cujo tema era “Música Nossa”. Segundo o jornal *Diário de Notícias*, “[...] o nome do conferencista e o valor dos músicos que servem de tema as palestras asseguram de antemão o seu sucesso. Todas as conferências serão ilustradas, com execuções musicais e gráficos.” (UMA BELLA INICIATIVA DO MOVIMENTO ARTÍSTICO BRASILEIRO, 1931, p. 14). Além disso, J. Octaviano participava ativamente como pianista nos concertos, como por exemplo, o concerto de inauguração do piano *Essenfelder* do *Salão*. Também foi intérprete das composições de Nicolas em seu disco gravado pela *Brunswick*, conforme citado anteriormente.

Em uma crônica publicada no *O Jornal* intitulada “Atividade musical”, fica ainda mais evidente a atuação de J. Octaviano. Publicada no final de 1931, utilizou a atuação do maestro, em vários locais diferentes, para traçar a atividade musical ocorrida no Rio de Janeiro naquele ano.

Seria difícil fazer uma resenha da atividade musical que se observou este ano no Rio de Janeiro, porque isso equivaleria a um relatório para qual não temos espaço. Essa atividade poderá ser julgada pelo o que fez esse ano um dos mais ativos professores do *Instituto Nacional de Música*, que é também um concertista e um compositor de não vulgar valor, Sr. Octaviano Gonçalves, que tem mérito de ser um propagandista da música brasileira – o que constitui a principal finalidade de seus concertos. (ATIVIDADE MUSICAL, 1931, p. 5)

⁵⁶ Foram localizados 6 programas de concerto das audições dos alunos do professor J. Octaviano. Ver anexo 7.

⁵⁷ As três conferências tratavam de personalidades da música brasileira, sendo elas: Glauco Velasquez, Alberto Nepomuceno e Henrique Oswald. A conferência sobre o Alberto Nepomuceno foi localizada na *Revista da Associação Brasileira de Música*, n. 6, Ano II, 3º Trimestre de 1933, em formato de artigo intitulado “Esboço biográfico de Alberto Nepomuceno”.

Notou-se que eram recorrentes nas colunas dedicadas à música da imprensa, normalmente entre dezembro e janeiro, resenhas de todas as atividades musicais ocorridas na capital carioca. O jornal *Correio da Manhã* publicava em seu “Correio Musical” a “Estatística do movimento artístico” no final de cada ano. Na estatística de 1931, ressaltou-se que “o ano que findou deve ficar assinalado pela desusada atividade dos artistas nacionais. Apesar da crise, foi um dos mais fecundos em belas iniciativas”. O *Salão Essenfelder* deve ser contado entre estas, por ter sido fundado no mesmo ano. (ESTATÍSTICA DO MOVIMENTO ARTÍSTICO, 1932, p. 6)

A estatística segue com os principais teatros e salões de concertos e suas respectivas atividades musicais. Notou-se que eles foram citados em ordem de quantidade de eventos realizados em cada local. Foram listados os seguintes espaços: *Teatro Municipal*, *Teatro Lírico*, *Salão do Instituto Nacional de Música*, *Salão Essenfelder*, *Teatro João Caetano*, *Teatro Casino*, *Gremio Arcangelo Corelli*, *Academia de Arte no Brasil*, *Pró-Arte Club Germânia*, *Liceu de Artes e Ofícios*, *Palace Hotel*, *Associação dos empregados no Comércio*, *Centro Paranaense*, *Rádio Sociedade* e *Centro Musical do Rio de Janeiro*. Nas estatísticas dos próximos dois anos, 1932 e 1933, o *Salão Essenfelder* continuou sendo citado logo após o *Municipal* e o *Instituto Nacional de Música*.

Outro fator que enriqueceu o cenário musical dos anos 1930, no Rio de Janeiro, foi a fundação da *Associação Brasileira de Música*. Segundo Wehrs (1990), a *Associação* foi fundada em 1930 por Luciano Gallet⁵⁸ e encerrou suas atividades em 1937. O objetivo principal dessa iniciativa era de [...] “elevar o nível da cultura musical no Brasil, promovendo o desenvolvimento da música em todo o território nacional quer por meio de iniciativas próprias, quer prestigiando e incentivando as de outras organizações ou de pessoas”. (*REVISTA DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE MÚSICA*, 1932, p.2)

⁵⁸ O nome de Luciano Gallet consta na lista do *Fonds Montpensier*. O professor, compositor, maestro e pianista teve participações em conferências realizadas pela A.B.M. no *Salão Essenfelder*. Porém, uma de suas conferências intitulada “Folklore musical do Brasil” teve de ser realizada por Luiz Heitor devido a enfermidade que levou Gallet a morte pouco dias depois, em 29 de outubro de 1931. Segundo o jornal *Correio da Manhã*, a notícia da morte de Gallet chegou durante um concerto de J. Octaviano no *Salão Essenfelder*. “No decorrer do programa chegou ao salão a notícia do falecimento do professor Luciano Gallet. O professor Octaviano, ao ter conhecimento da triste nova, levantou-se e dirigiu ao público sentidas palavras, dizendo que o falecido era um dos sócios fundadores do Movimento Artístico Brasileiro [...]” (*MOVIMENTO*, 1931, p.7)

A *Associação Brasileira de Música* organizou diversos concertos e conferências, sendo essas realizadas no *Salão Esssenfelder*. Apenas em 1931 participaram delas [...] “os professores J. Octaviano, Charley Lachmund, Maria Amélia de Rezende Martins, Octavio Bevilacqua, Antonietta de Souza, Luiz Heitor (em duas conferencias, uma original, outra lendo a de Luciano Gallet) e o Dr. Andrade Muricy.” (COMPLETANDO A ESTATÍSTICA DO MOVIMENTO ARTÍSTICO, 1932, p.6). Inúmeros músicos participaram dos concertos organizados pela *Associação* nesse ano, porém aqui, destaca-se os pianistas⁵⁹:

Foram os seguintes artistas que tomaram parte nos concertos da *Associação Brasileira de Música* [...] pianistas: Arnaldo Estrella, Dolores Cecília de Vasconcellos, Dulce de Saules, Gomes Grosso, Maria Amélia de Rezende Martins, Noemia Coelho Bittencourt, Ophelia Nascimento, Rossini de Freitas e Luba d’Alexandrowska. (COMPLETANDO a estatística do movimento artístico, 1932, p.6)

Dois anos após a fundação, a *Associação Brasileira de Música* lançou a sua revista de publicação trimestral. A revista recebia colaboração de grandes nomes da música, que tornavam seu conteúdo crítico e especializado. Contava com artigos diversos sobre música e, especialmente, uma coluna intitulada “Movimento Musical”, que trazia as principais realizações nos espaços artísticos do Rio de Janeiro.

Através disso, possibilitou-se também o acesso ao panorama de um cenário musical composto não apenas por espaços, mas também por músicos que, com suas atuações, determinavam um circuito cultural. Sobretudo, observou-se a atuação de pianistas reconhecidos nacional e internacionalmente durante toda a década de 1930, no Rio de Janeiro.

Já dissemos uma vez: as atividades artístico-musicais, no Rio, colocam o nosso meio a par dos mais exigentes. Os grandes músicos brasileiros são grandes músicos do mundo. Uma Guiomar, uma Antonieta Rudge, um Souza Lima, uma Dyla Josetti, ou uma Ophelia do Nascimento, uma interprete como Maria Antonia ou um autor como Villa-Lobos – e quantos outros – não tem mais fronteiras, pertencem ao imenso palco da civilização ocidental. São parcelas da grande arte, em Paris, Berlim, em Roma, Londres, Madrid, Nova-York. Essas reflexões nos acodem ao se nos anunciar o vasto e empolgante programa de concertos e conferencias que a *Associação Brasileira de Música* – tão coberta de lauréis – organizou para o outono. Da série de 10 conferencias há que destacar o ciclo wagneriano, comemorativo da morte do gênio de Bayreuth. Os concertos iniciam-se na

⁵⁹ Alguns dos nomes citados encontram-se na lista do *Fonds Montpensier* conforme será explanado nos próximos capítulos.

segunda quinzena de Abril com uma figura esplendida: Souza Lima. (NOTICIÁRIO ELEGANTE, 1933, p. 10)

Todos os pianistas acima citados, com suas atuações nacional e internacional, contribuíram para fomentar cenário musical brasileiro. Assim como explanado, Guiomar Novaes, Antonieta Rudge, Souza Lima, Dyla Josetti, Ophelia do Nascimento são nomes que “pertencem ao imenso palco da civilização ocidental”, e seus nomes são mencionados no material do *Fonds Montpensier* da *Biblioteca Nacional da França*. Esse material foi o propulsor da presente pesquisa, e acabou revelando a atuação de grandes pianistas no *Salão Essenfelder* e sua inserção nesse cenário musical do Rio de Janeiro.

Ao mesmo tempo que os espaços musicais revelam personagens de destaque, eles necessitam desses personagens para continuar no circuito cultural. No próximo capítulo serão selecionados personagens que contribuíram para a inserção do *Salão Essenfelder* no cenário musical do Rio de Janeiro na década de 1930.

5 PIANISTAS, FONTES E ESPAÇOS COINCIDENTES

Aos poucos, o *Salão Essenfelder* foi se afirmando enquanto espaço de referência no cenário musical do Rio de Janeiro. Por esse espaço, passaram inúmeros personagens de suma importância para o meio artístico do período. Dentre esses personagens destacam-se, para fins desta pesquisa, os pianistas: a lista de pianistas brasileiros listados no *dossier* “virtuose” da *Boîte Brésil, Fonds Montpensier*⁶⁰, pertencente aos arquivos da *Bibliothèque nationale de France* (BnF). Após pesquisa desses nomes na *Hemeroteca Digital* da *Biblioteca Nacional* (BN), notou-se a recorrência de alguns deles associados ao *Salão Essenfelder* e/ou fotografados por Nicolas Alagemovits. Partindo disso, originou-se três listas de pianistas: aqueles cujos dados podem ser acessados no *Fonds Montpensier*, os que se apresentaram no *Salão Essenfelder* e os que foram fotografados por Nicolas Alagemovits.

Esses pianistas revelam um cenário musical do começo do século XX, não apenas nacional, mas também internacional, devido aos seus nomes constarem no *Fonds Montpensier*, por exemplo. Especificamente no âmbito nacional, sobretudo no Rio de Janeiro, haviam diversos espaços dedicados à música que faziam parte de um circuito cultural percorrido por esses pianistas.

A atuação desses pianistas serve de apoio para comprovar a inserção do *Salão Essenfelder* no cenário musical do Rio de Janeiro nos anos 1930. Porém, seria inviável apresentar todos os nomes e descrever as suas contribuições. Portanto, determinou-se critérios para a seleção dos que contribuíram para a confirmação do *Salão Essenfelder* enquanto espaço reconhecido para apresentações musicais. Os pianistas enquanto personagens de um cenário musical e os critérios mencionados serão apresentados a seguir.

A lista de pianistas brasileiros⁶¹ cujos dados podem ser acessados através dos arquivos do *Fonds Montpensier* contém 34 nomes. Desses, alguns se apresentaram no *Salão Essenfelder*, o que demonstra a atuação de pianistas de renome internacional nesse espaço. Porém, partindo de um levantamento dos

⁶⁰ O acesso ao conteúdo do *Fonds Montpensier* ocorreu através do Arquivo pessoal disponibilizado pela Profa. Dra. Zélia Chueke. Vide referência: Chueke, Zélia, Arquivo pessoal. Lista de conteúdo, fotos e anotações do *Fonds Montpensier, Boîte Brésil, Virtuoses, BnF, Département de Musique*.

⁶¹ Ver anexo 8 – Lista dos pianistas brasileiros com dados registrados no *Fonds Montpensier*. Fonte: Chueke, Zélia. Arquivo Pessoal, *op.cit.*

eventos realizados através da imprensa, chegou-se a outra lista com 75 nomes de pianistas⁶² que tiveram passagem pelo *Salão Essenfelder*. Além disso, levando em consideração a atuação de Nicolas Alagemovits como fotógrafo dos artistas, uma terceira lista⁶³ foi elaborada com o nome de pianistas fotografados por ele.

Portanto, a presente pesquisa conta com 3 listas de pianistas. São elas:

- 1) Pianistas brasileiros com dados registrados no *Fonds Montpensier*;
- 2) Pianistas que se apresentaram no *Salão Essenfelder*;
- 3) Pianistas fotografados por Nicolas Alagemovits.

Os pianistas do *Fonds Montpensier* são todos brasileiros, que tiveram uma atuação internacional, especialmente em Paris, justificando seus nomes nos registros da *Biblioteca Nacional da França*. Os arquivos do *Fonds Montpensier* consistem em materiais de imprensa, programas e documentos diversos relativos a intérpretes e compositores. A entrada no site da *BnF* resume: “Vida musical na França e no mundo entre as guerras⁶⁴”, indicando o período contemplado. Os materiais disponíveis nestes arquivos são oriundos de diversos países, separados em caixas (*boîtes*) e a parte diretamente ligada ao presente trabalho intitula-se *Boîte Brèsil* ou, em livre tradução, *Caixa do Brasil*.

A organização das pastas contidas nesta caixa, é por “ordem alfabética separada por países em seções divididas por: artistas, compositores, salas de concertos, orquestras, instituições...”⁶⁵ A lista da *Caixa do Brasil* acessada para fins do presente trabalho⁶⁶, percorre a seguinte ordem: maestros, pianistas, flautistas, violinistas, harpistas, violoncelistas, finalizando com concertos e compositores. Porém, na presente pesquisa, utiliza-se apenas o item “pianistas”.

Já os nomes da lista do *Salão Essenfelder* são resultantes de uma pesquisa realizada na imprensa musical, através da *Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional*, em que foram listados os eventos com a participação de pianistas que ocorreram no *Studio Nicolas* e *Salão Essenfelder*, entre 1930 e 1940.

⁶² Ver anexo 9 – Lista dos pianistas que se apresentaram no *Salão Essenfelder*.

⁶³ Ver anexo 10 – Lista dos pianistas fotografados por Nicolas Alagemovits.

⁶⁴ Tradução nossa. [La vie musicale en France et dans le monde entre les deux guerres.] Disponível em: http://grebib.bnf.fr/html/dossiers_musique.html

⁶⁵ Tradução nossa. [Le classement alphabétique est fait par pays et à l'intérieur par rubriques: interprètes, compositeurs, salles de concert, orchestres, institutions,...] Disponível em: http://grebib.bnf.fr/html/dossiers_musique.html

⁶⁶ Chueke, Zélia. Arquivo Pessoal, *op.cit.*

O acesso às fotografias de Nicolas Alagemovits originou a terceira lista. Devido ao seu reconhecimento como fotógrafo dos artistas, localizou-se algumas de suas fotografias na imprensa e nas revistas especializadas em música para qual Nicolas trabalhava. Dessas fotografias selecionou-se apenas a dos pianistas, totalizando 22 nomes.

O contexto revelado por cada lista pode ser ampliado, visto que cada uma delas revela, além dos pianistas, outros músicos e artistas de renome. Porém, conforme mencionado, selecionou-se apenas os pianistas como personagens colaboradores para acessar o contexto musical abordado.

Portanto, apesar da contribuição significativa de cada nome, seria inviável realizar um aprofundamento histórico de todos os nomes envolvidos na pesquisa. Pensando nisso, elaborou-se uma forma de selecionar os pianistas que terão as suas biografias e carreiras apresentadas de forma mais detalhada, com o objetivo de serem uma ponte entre o *Salão Essenfelder* e o contexto musical.

O cruzamento dos dados das 3 listas apresenta pontos de interseção entre os nomes, ou seja, aqueles nomes em comum entre as listas. Esses pontos de interseção originaram os 4 critérios de seleção dos pianistas. Os critérios incluem os pianistas que forem mencionados nas seguintes listas:

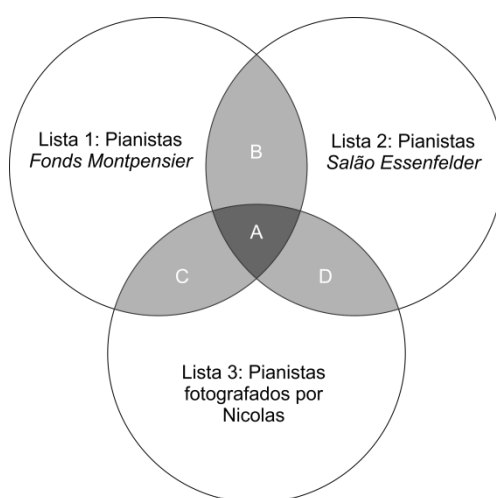


Figura 6 - Pontos de interseção entre as listas do *Fonds Montpensier*, *Salão Essenfelder* e fotografados por Nicolas

Critério A: do *Fonds Montpensier*, *Salão Essenfelder* e fotografados por Nicolas Alagemovits;

Critério B: do *Fonds Montpensier* e do *Salão Essenfelder*;

Critério C: do *Fonds Montpensier* e fotografados por Nicolas Alagemovits;

Critério D: do *Salão Essenfelder* e fotografados por Nicolas Alagemovits.

O Critério A resultou em 2 nomes: Ophelia Nascimento e Roberto Tavares. Ambos constam na lista do *Fonds Montpensier*, do *Salão Essenfelder* e foram fotografados por Nicolas Alagemovits.

O Critério B apontou: Arnaldo Rebello, Luciano Gallet⁶⁷ e Souza Lima. Esses 3 pianistas são brasileiros e foram mencionados no *Fonds Montpensier* e no *Salão Essenfelder*.

O Critério C, dos pianistas do *Fonds Montpensier* e fotografados por Nicolas, indicou Burle Marx, Dolores Cecília de Vasconcellos, Dyla Tavares Josetti e Guiomar Novaes.

O Critério D considera os pianistas que passaram pelo *Salão Essenfelder* e foram fotografados por Nicolas. São eles: São eles: Arthur Rubinstein, Benno Moiseiwitch, Ernesto Nazareth, Francisco Mignone, Ignaz Friedmann, Odette Faria, J. Octaviano e Walter Rumel.

Os pianistas selecionados pelos critérios propostos apresentam um cenário musical que extrapola os anos 1930. Suas carreiras enquanto pianistas, professores, conferencistas ou compositores, revelam todo um contexto que engloba desde o tipo de repertório e estilos musicais até a receptividade do público. Por meio de suas turnês, realizando concertos, cursos ou conferências, esses pianistas indicam diversos locais de apresentações. Foi justamente a recorrência dessas apresentações no *Salão Essenfelder* que impulsionou o aprofundamento na trajetória de alguns desses personagens.

Para tal aprofundamento, dentro de cada critério proposto selecionou-se os pianistas com maior quantidade de fontes disponíveis relacionadas ao *Salão Essenfelder*. São eles: Ophelia Nascimento e Roberto Tavares no Critério A; Souza Lima, Dolores Cecília de Vasconcelos e Ernesto Nazareth nos Critérios B, C e D,

⁶⁷ No Brasil, Luciano Gallet ficou mais conhecido como compositor. Porém, iniciou sua carreira musical como pianista, ingressando no *Instituto Nacional de Música* em 1913, o que justifica seu nome listado como pianista no *Fonds Montpensier*.

respectivamente. Para sistematizar as informações de cada pianista adotou-se a seguinte ordem:

- 1) Breve biografia e descrição da sua atuação enquanto pianista;
- 2) Fotografia de autoria de Nicolas Alagemovits, de acordo com o critério;
- 3) Exemplo da atuação internacional quando mencionado no *Fonds Montpensier* e/ou exemplo da atuação no *Salão Essenfelder*;
- 4) Complementarmente, programas de concerto e anúncios das apresentações publicados na imprensa.

É importante ressaltar que todo o material utilizado sobre suas biografias e seus concertos são provenientes da imprensa musical. Vale ressaltar que objetivo principal não é produzir uma biografia ou descrever em sua totalidade a atuação desses músicos, mas sim, trazer informações relevantes de seus trabalhos nos anos 1930, no Rio de Janeiro. Consequentemente, o caminho percorrido por estes em suas carreiras fornece apoio para a demonstração da inserção do *Salão Essenfelder* no cenário musical do Rio de Janeiro entre 1931 e 1940.

5.1 OPHELIA NASCIMENTO (1909-sem data⁶⁸)

O nome de Ophelia Nascimento é mencionado nas três listas citadas anteriormente: a do *Fonds Montpensier*, a do *Salão Essenfelder* e a dos pianistas fotografados por Nicolas Alagemovits, sendo, portanto, resultante do Critério A.

Entre o final dos anos 1920 e durante a década de 1930, Ophelia Nascimento foi constantemente citada e teve sua carreira acompanhada pela imprensa nacional. O jornal *O Malho* de 1930 descreve que:

A senhorita Ophelia Nascimento fez o seu currículo no Conservatório de São Paulo, com o brilhantismo que lhe valeu o prêmio de viagem à Europa. Na Alemanha, conquistou pelas suas excepcionais virtudes de pianista, uma medalha que já há algumas décadas não era concedida. Depois disso esteve entre nós, encantando as plateias do Rio e de São Paulo com a sua grande virtuosidade, mas pouco se demorando na pátria a que ela agora regressa novamente, com os nossos votos para que o seja por tempo mais prolongado. (OPHELIA NASCIMENTO, 1930a, p. 38)

⁶⁸ Não foram localizadas fontes que mencionem a data da morte da pianista Ophelia Nascimento.

A década de 1930 foi de grande atuação para Ophelia Nascimento que entre turnês na Europa e apresentações no Brasil, principalmente no Rio de Janeiro, resultaram em um maior reconhecimento da pianista. A *Revista da Semana* retrata que

Ophelia Nascimento, nossa genial patrícia, pianista das mais prestigiosas, tocou para uma plateia brilhantíssima na semana passada, no *Teatro Municipal*. Ophelia Nascimento interpretou um programa primoroso, com o qual colheu vibrantes e prolongados aplausos. Mais uma vitória alcançou a grande pianista com o seu último recital. (NOTICIÁRIO ELEGANTE, 1932)

Ainda em 1932, a *Revista Fonfon* descreveu a atuação de Ophelia como “Brilhante, impetuosa, comunicativa na interpretação dos autores modernos, mas não conseguindo emocionar no mesmo grau como intérprete de clássicos e românticos” e completa que seus efeitos virtuosos “[...] agem mais sobre os sentidos que sobre o coração.” Apesar disso, a mesma revista ressalta que:

Como quer que seja, mesmo com as restrições que lhe possam ser feitas, ao talento e a técnica, a verdade é que a jovem virtuose é uma das figuras mais simpáticas e mais aplaudidas da pianística brasileira. (OPHELIA DO NASCIMENTO, 1932, p. 16)

As reportagens, anúncios ou críticas dos concertos vinham, na maioria das vezes, acompanhados pelo retrato dos músicos citados. A partir disso, localizou-se duas fotografias de Ophelia Nascimento produzidas por Nicolas Alagemovits. A primeira foi publicada em diversos locais, como por exemplo na *Revista da Semana*, *Revista Phono-Arte* e *Revista Fonfon*, já a segunda foi publicada no *Diário Carioca* de 1931.



Figura 8 - Ophelia Nascimento. Fotografia de Nicolas Alagemovits. *Revista da Semana*, 02 jul 1932.



Figura 7 - Ophelia Nascimento. Fotografia de Nicolas Alagemovits. *Diário Carioca*, 21 ago 1931, p. 6.

O nome de Ophelia é mencionado na lista do *Fonds Montpensier* apenas como Nascimento, O., porém, devido ao período que a lista abrange, bem como a sua atuação no exterior, deduziu-se que se tratava de Ophelia Nascimento. A sua atuação na Europa, especialmente em Paris, justifica o seu nome na lista do *Fonds Montpensier* e é ressaltada na citação da revista *O Malho* de 1930:

A pianista brasileira Ophelia Nascimento realizou em Paris mais um recital, desta vez consagrando principalmente a obra do compositor patricio Villa-Lobos. É desta ordem a melhor propaganda que poderá ter o Brasil no estrangeiro: a divulgação das nossas manifestações culturais por interpretes como a senhorita Ophelia Nascimento [...]. (OPHELIA NASCIMENTO, 1930b)

De forma a concluir o critério A, o nome de Ophelia é citado na lista do *Salão Essenfelder* devido a uma participação como patrocinadora de um recital de dança. De acordo com o jornal *Diário Carioca* do dia 11 de setembro de 1931: “Patrocinado pelo *Movimento Artístico Brasileiro* e pela pianista Ophelia do Nascimento, realizar-se-á, amanhã, no *Salão Essenfelder*, no *Studio Nicolas*, o recital da pequena bailarina Kicia Pesskim. ” (O PRÓXIMO RECITAL DE KICIA PESSKIM, 1931, p. 3). Sobre esse recital, o jornal *Correio da Manhã* resalta que:

Ninguém que se considere sincero apreciador de dança clássica, deixará de correr pressuroso ao recital dessa menina extraordinária que é Kicia Pesskim. Essa criança de oito anos, impressiona pelo seu talento artístico, pelo sentimento, pela emoção, pela transfiguração que sofre todo o seu pequenino ser quando dança. Kicia vai dar um recital de dança clássica, com autores escolhidos, no *Salão Essenfelder*, do *Studio Nicolas*, sábado, 19, as 5 horas da tarde. Estamos certos que tudo o que o nosso “set” tem de mais fino, reunir-se-á naquele *Salão* para aplaudir a linda dançarina. (KICIA PESSKIM, 1931, p.6)

Não foram localizados registros de atuação da Ophelia Nascimento enquanto intérprete no *Salão Essenfelder*. Ainda que como patrocinadora, julgou-se pertinente considerar essa participação, já que seu nome aparece associado ao nome do *Salão Essenfelder* nos anúncios da imprensa. Além disso, o evento patrocinado pela pianista já apresenta indícios do *Salão Essenfelder* enquanto local prestigioso para o cenário artístico do Rio de Janeiro do começo dos anos 1930.

5.2 ROBERTO TAVARES (sem datas)⁶⁹

Juntamente com Ophelia Nascimento, Roberto Tavares integra a lista de pianistas que obedece ao Critério A. Ou seja, aqueles que constam na lista do *Fonds Montpensier*, do *Salão Essenfelder* e pianistas fotografados por Nicolas Alagemovits.

Assim como Ophelia, Roberto Tavares teve sua atuação registrada pela imprensa, sobretudo durante a década de 1930. O jornal *Correio da Manhã* destacou que Roberto Tavares “não se trata de um artista profissional [...] mas pelas qualidades espontâneas e adquiridas pelo estudo poderia, certamente, seguir a carreira do virtuose, como tivesse em mente esse ideal.” O pianista não era tido como profissional porque era “[...] bacharel em ciências jurídicas e sociais, e filho do comandante Raul Tavares nosso adido naval em Roma.” (OS NOSSOS ARTISTAS NO ESTRANGEIRO, 1930, p.7). Mesmo assim, a reportagem continua descrevendo que:

Roberto Tavares foi discípulo aqui do saudoso professor Godofredo Leão Velosso. Em 1923 seguiu para Roma, afim de aperfeiçoar-se ao curso do famoso pianista Carlos Zecchi, que o passou depois para as mãos do seu próprio mestre, o ilustre professor F. Bayarell, devido aos grandes compromissos assumidos como concertista e que o impossibilitava de continuar na vida do magistério. Dotado de qualidade excepcional e de uma técnica já brilhante, o jovem Roberto muito lucrou com o ensino dos dois grandes mestres. E a prova está no seu recente concerto realizado a 25 de março último, na Sala Sgambatilli, em Roma [...] (OS NOSSOS ARTISTAS NO ESTRANGEIRO, 1930, p.7)

A atuação internacional de Roberto Tavares, principalmente na Europa, justifica seu nome na lista do *Fonds Montpensier*. No ano seguinte, em 1931, Roberto Tavares se apresentou pela primeira vez no Rio de Janeiro. Abaixo o anúncio de seu concerto no *Teatro Municipal* do Rio de Janeiro publicado no jornal *Correio da Manhã*, do dia 5 de agosto de 1931:

⁶⁹ Não foram localizadas fontes que mencionem a data de nascimento e morte do pianista Roberto Tavares.



Figura 9 - Anúncio concerto Roberto Tavares. Fonte: Jornal *Correio da Manhã*, 05/08/1931, p.12

Após essa apresentação, o pianista conquistou o público e a crítica da capital carioca. Ainda em 1931, Roberto Tavares apresentou-se na *Escola Nacional de Música* e no *Palace Hotel*. A *Revista Fonfon* relatou como ocorreu seu primeiro concerto no *Teatro Municipal* do Rio de Janeiro:

Na tarde de 5 de agosto, no T.M., apresentou-se pela primeira vez a plateia do Rio o jovem pianista Roberto Tavares, discípulo no Brasil de d. Heloisa Tavares e Leão Velloso, e, na Itália, de Carlos Zecchi. [...] Sob todos os aspectos mostrou-se o pianista capaz de ser amanhã notabilidade na sua arte. Sempre correto, sobre saiu desde o primeiro ao último número. [...]. Ouvindo-o, sente-se logo que o moço virtuose é essencialmente um pianista de bravura. [...]. Não há dúvida de que o Brasil conta com mais um pianista de escol, o que não é muito comum. Entre nós o que mais floresce são as boas e não os bons pianistas. Roberto Tavares faz exceção à regra. (ROBERTO TAVARES, 1931, p.50)

Em nota publicada no *Jornal do Brasil* de 1932, anuncia-se que Roberto Tavares “voltou ao Brasil e então conquistou a crítica e o público com o seu único recital do ano passado. Volta agora a se fazer ouvir, ansiosamente esperado pelo público.” Além disso, já era considerado “[...] um jovem pianista dotado de grande sensibilidade artística e notável virtuosidade.” (O RECITAL DO PIANISTA ROBERTO TAVARES, 1932, p.13-14)

No mesmo ano, Roberto Tavares apresentou-se ao lado de grandes nomes da música no *Salão Essenfelder*. O evento foi uma “Hora de arte em homenagem à sra. Lucina Soeiro, oferecida pela senhorita Messodi Baruel”. Sobre o acontecimento o jornal *Diário de Notícias*, de 1932, descreveu:

Será no esplendido salão Nicolas, um dos pontos mais elegantes de reunião da nossa alta sociedade, que será levada a efeito, no próximo sábado, as 17 horas em ponto, a homenagem a senhora Lucina Soeiro, brilhante cantora patricia, recém-chegada de sua viagem à Europa. Esta festa de grande significância artística e cordial, será oferecida pela senhorita Messodi Baruel, a nossa jovem e talentosa violinista. O programa dessa homenagem foi coordenado com carinho e prestarão o seu apoio lídimos representantes da nossa arte. Espera-se, assim, uma hora de inolvidável encanto, que será uma nota de grande brilho nos nossos meios artísticos e

sociais. Tomam parte no programa os seguintes artistas: Adacto Filho (canto), Roseta Costa Pinto (canto), Roberto Tavares (piano) e Messodi Baruel (violino). Começará a festa com algumas palavras o dr. Benjamin Lima. (HORA DE ARTE EM HOMENAGEM À SRA. LUCINA SOEIRO, OFERECIDA PELA SENHORITA MESSODI BARUEL, 1932, p.8)

Concluindo o Critério A, localizou-se uma fotografia de Roberto Tavares produzida por Nicolas Alagemovits. Diferentemente da maioria das fotografias de Nicolas, onde figuravam apenas um artista, tal fotografia retrata o evento anteriormente citado, “a homenagem a senhora Lucina Soeiro”.



Figura 10 - Fotografia de autoria de Nicolas Alagemovits. "Homenagem a senhora Lucina Soeiro". Fonte: *Revista da Semana*, 23 jun.1932.

A legenda original da fotografia, publicada na *Revista da Semana* do dia 23 de junho de 1932, traz a seguinte descrição:

A cantora brasileira Lucina Soeiro, há pouco chegada da Europa, onde alcançou verdadeiro sucesso, fazendo-se ouvir na Itália, França e Inglaterra, foi homenageada pela consagrada violinista Messodi Baruel, que para esse fim levou a efeito, na sede do *Movimento Artístico Brasileiro*, uma “hora de arte”, na qual tomaram parte vários artistas. A fotografia é um grupo desses artistas, onde figuram a cantora Lucina Soeiro e a violinista Messodi Baruel, ambas amazonenses. (HOMENAGEM A SENHORA LUCINA SOEIRO, 1932)

Apesar de não ter seu nome citado diretamente na legenda da foto, concluiu-se que o homem sentado ao piano, ao centro da fotografia, é o pianista Roberto Tavares. Primeiramente por ele ser o pianista do evento citado e em um segundo

momento, pela semelhança com outros retratos seus publicado na imprensa do período. Destaca-se também que, possivelmente, tal fotografia foi produzida no próprio *Salão Essenfelder*.

5.3 SOUZA LIMA (1898-1982)

Souza Lima foi selecionado entre os pianistas resultantes do critério B, ou seja, foi um dos que tiveram seu nome mencionado na lista do *Fonds Montpensier* e na lista do *Salão Essenfelder*.

Assim como Roberto Tavares, o pianista Souza Lima ganhou destaque no Brasil posteriormente ao seu reconhecimento internacional. O jornal *Diário de Notícias* do ano de 1930 publicou a seguinte nota:

Souza Lima, o pianista que a Europa inteira consagrou como uma das maiores glórias do teclado, é irmão de José Souza Lima também pianista aqui muito conhecido como provecto acompanhador. João de Souza Lima, assim se chama o pianista que o Rio vai somente agora depois do seu renome universal, ouvir no seu primeiro teatro, e que esteve afastado do Brasil durante treze anos estudando e realizando concertos em toda a Europa, onde seu nome é citado ao lado dos maiores artistas. (UM GRANDE PIANISTA BRASILEIRO NO MUNICIPAL, 1930, p. 15)

Tal citação aponta a atuação de Souza Lima na Europa, justificando seu nome na lista do *Fonds Montpensier*. De volta da Europa, em 1931 e 1932, o pianista brasileiro participou de modo mais efetivo de concertos no Rio de Janeiro. Apresentou-se no *Teatro Municipal* por meio da série de concertos da *Associação Brasileira de Música*, e também foi contratado para a série de concertos organizados por Sylvio Piergili, conforme citação do jornal *Correio da Manhã* de 1931:

Vai inaugurar a bela série de concertos organizados pelo maestro Sylvio Piergili, no Municipal, o grande virtuose patricio João de Souza Lima, sem contestação alguma, uma das mais legítimas glorias mundiais do teclado. Tendo um nome já feito nos centros cultos do Velho Mundo, é natural que o nosso meio artístico esteja ansioso por ouvi-lo tão novo, especialmente ao recordar-me do magnífico triunfo que constituiu o seu único concerto realizado o ano passado naquele mesmo teatro. Virão logo a seguir os pianistas Max Pauer, Arthur Rubinstein, Alexandre Uninsky, o violinista Jan Kubelisk, as cantoras brasileiras Pina Monaco e Antonietta de Souza e a maestrina Joanidia Sodrê. (OS ARTISTAS CONTRATADOS PARA O MUNICIPAL, 1931, p. 18)

Ainda em 1931, Souza Lima foi solista ao lado da cantora brasileira Antonietta de Souza, em um concerto no *Municipal* sob regência do maestro Burle Marx. O *Diário de Notícias* o referenciou como “o maior pianista que o Brasil possui”, demonstrando o seu prestígio alcançado no cenário musical do Rio de Janeiro. Renato Almeida (1931, p.3) aponta características relevantes de Souza Lima enquanto pianista:

Não conhecia ainda o pianista Souza Lima. Circunstâncias diversas me tinham impedido de assistir aos seus concertos anteriores, de sorte que, só ontem, pude admirar-lhe as qualidades excelentes de “virtuosi”, que já haviam imposto à admiração da nossa como de outras plateias, no estrangeiro. Senhor de uma técnica larga, com uma sonoridade muito perfeita, intensa força expressiva, o Sr. Souza Lima sabe dar a sua interpretação uma grande força interior e todo o brilho da sua execução segura e forte. [...] Sempre muito aplaudido, foi obrigado a vários “extra”, exigidos por um público simpático e caloroso. (ALMEIDA, RENATO, 1931, p. 3)

Em 1933, Souza Lima inaugurou a temporada de concertos da *Associação Brasileira de Música*. Mencionado como “glória suprema da arte nacional” pelo *Diário de Notícias*, o mesmo aponta que “[...] o seu programa, de alta responsabilidade, é de modo a mostrar toda a extensão da sua técnica privilegiada e o encanto de sua deliciosa sensibilidade”. (SOUZA LIMA, 1933, p. 9)

Foi nesse mesmo ano que Souza Lima atuou no *Salão Essenfelder* acompanhando a cantora brasileira Alexandrina Ramalho. A *Revista Fonfon* a descreve como “[...] laureada cantora baiana e uma das mais belas vozes do Brasil, acaba de voltar de mais uma brilhante excursão as maiores capitais da Europa”. (UM CONCERTO DE ALEXANDRINA RAMALHO, 1932, p. 12). Além dos recitais no *Teatro Municipal* e na *Escola Nacional de Música*, Alexandrina se apresentou no *Salão Essenfelder*, conforme citação do jornal *Correio da Manhã*, do dia 17 de julho de 1933:

O público e a sociedade carioca devem estar lembrados da senhorita Alexandrina Ramalho, uma linda voz da Bahia e que, em 1930, de volta da Europa, deu um concerto no *Teatro Municipal*, obtendo um êxito muito expressivo e tendo merecido as melhores referências da crítica e da imprensa. A senhorita Alexandrina Ramalho aperfeiçoou os seus estudos em Milão, onde conquistou a medalha de ouro, em 1929, na afamada Academia Lampert. De passagem agora pelo Rio, a brilhante cantora patricia oferece, as 5 horas da tarde, uma audição a nossa sociedade, a imprensa e a crítica, e em homenagem ao *Movimento Artístico Brasileiro*, em cujo *Salão*, no *Studio Nicolas*, se realizará a atraente festa de arte. [...].

Os acompanhamentos ao piano serão feitos pelo professor Souza Lima. (A AUDIÇÃO, HOJE, DA SOPRANO ALEXANDRINA RAMALHO, 1933, p. 7)

Ressalta-se que ambas notícias sobre os recitais de Alexandrina Ramalho, vinham seguidas de um retrato da cantora⁷⁰ produzido por Nicolas Alagemovits.

Para ilustrar a participação de Souza Lima no *Salão Essenfelder*, localizou-se o programa do seu concerto ao lado de Alexandrina Ramalho. Nota-se o detalhe do autógrafo da cantora na capa do programa. O mesmo foi encontrado no *Acervo de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional*, no Rio de Janeiro.

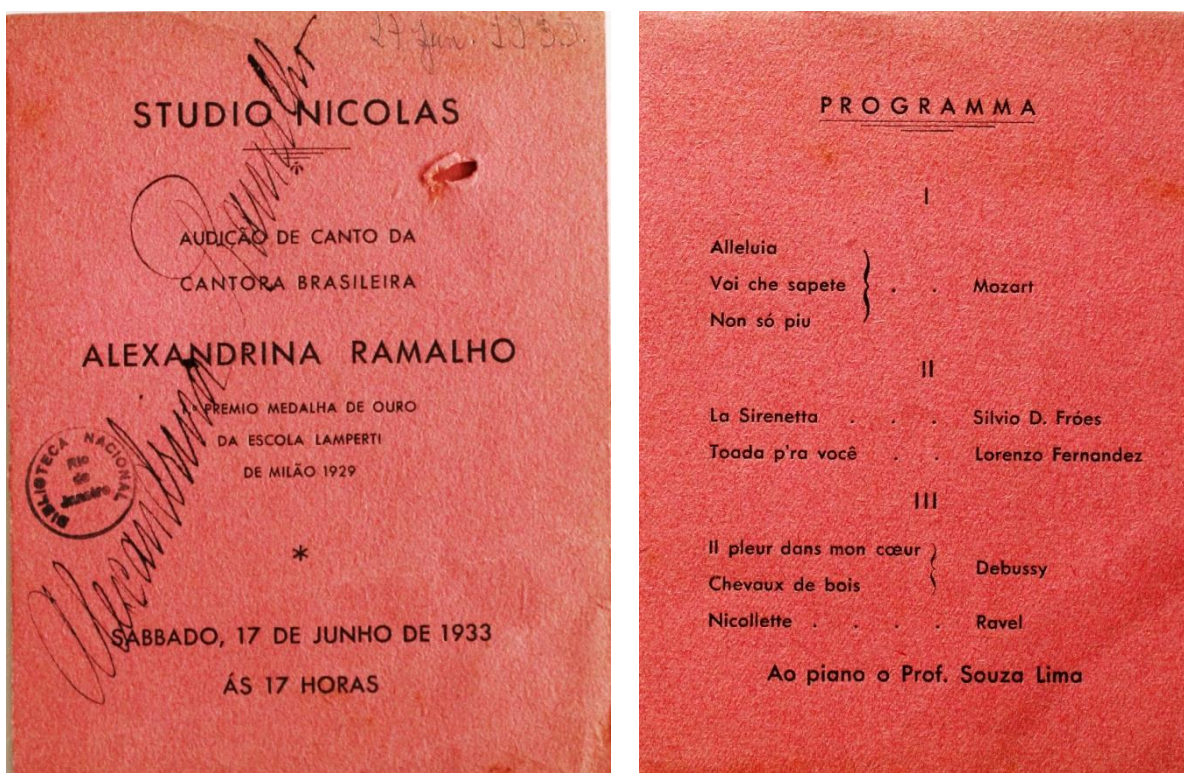


Figura 11 - Programa de concerto Alexandrina Ramalho e Souza Lima. Fonte: Acervo de Música e Arquivo Sonoro da *Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, 2015.

5.4 DOLORES CECÍLIA DE VASCONCELLOS (sem datas)⁷¹

Dolores Cecília de Vasconcellos se enquadra no critério C pois seu nome foi citado na lista do *Fonds Montpensier* e a pianista foi fotografada por Nicolas Alagemovits, conforme o registro a seguir:

⁷⁰ Consultar anexo 11 – Fotografia de Alexandrina Ramalho. Autoria de Nicolas Alagemovits.

⁷¹ Não foram localizadas fontes que mencionem a data de nascimento e morte da pianista Dolores Cecília de Vasconcellos.



Figura 12 - Fotografia de Dolores Cecília de Vasconcellos. Autoria de Nicolas Alagemovits. Fonte: Revista O Malho, 14 set 1929, p.38.

Mencionada na lista do *Fonds Montpensier* apenas como Vasconcellos, Cecília de., concluiu-se que se tratava de Dolores Cecília de Vasconcellos por sua formação e atuação como pianista na Europa. Sobre essa atuação a revista *Phono-Arte* de 1930 apontou que “Jovem pianista patricia, uma das figuras mais aplaudidas do nosso mundo artístico, regressou recentemente da Europa, em cujas principais cidades de cultura musical, da Alemanha e França, se fez ouvir com grande êxito.” (DOLORES CECÍLIA DE VASCONCELLOS, 1930)

Em 1928, realizou seu primeiro concerto no Rio de Janeiro, tendo recebido inúmeros elogios na imprensa.



Figura 13 - Anúncio do concerto de Dolores Cecília Vasconcellos no Rio de Janeiro. Fonte: Jornal *Correio da Manhã*, 13 set 1928.

O trecho do jornal *Correio da Manhã* publicado após o concerto realizado por Dolores Cecília de Vasconcellos descreve aspectos de sua personalidade e também detalhes de sua técnica enquanto pianista:

Sem grandes reclames, antes com uma inconcebível modéstia nestes vaidosos tempos que se caracterizam pelo apregoar dos próprios méritos, a senhorita Dolores Cecília de Vasconcellos apresentou-se anteontem ao público carioca, no Municipal, vencendo galhardamente as dificuldades de um programa sabidamente domado. É mais uma excelente pianista que se integra na belíssima constelação das nossas inúmeras virtuosas do teclado. Há especialmente a notar na sua maneira, a fibra e o encanto da expressão, compreensão justa dos diferentes estilos, bela nitidez da técnica, ampla sonoridade e fraseado verdadeiramente clássico. Devemos louvar-lhe sobremodo a interpretação rica [...] a sua virtuosidade também se manifesta nos gêneros os mais opostos, como Henrique Oswald e Villa-Lobos. [...]. Foi um legítimo triunfo que obteve a senhorita Dolores Cecília de Vasconcellos no seu primeiro recital nesta cidade. Sendo muito moça, como é, só nos resta seguir com atenção a brilhante trajetória dessa pianista brasileira que tanto honra a sua pátria e as suas grandes colegas de arte, que não são poucas, felizmente, nestas abençoadas terras de Santa Cruz. (O CONCERTO DA SENHORITA DOLORES CECÍLIA DE VASCONCELLOS, 1928, p.5)

Nos anos seguintes, realizou diversos concertos na Alemanha e França e “[...] de volta ao Brasil fez-se ouvir no Rio de Janeiro, obtendo da crítica carioca a confirmação plena e sincera do que a seu respeito haviam escrito as autoridades musicais daqueles países.” (DOLORES CECÍLIA DE VASCONCELLOS E IBERÊ GOMES GROSSO, 1930, p.7). Em 1930, o segundo concerto da *Sociedade de Concertos Sinfônicos*, no *Teatro Municipal*, foi “sob a regência do maestro Francisco Braga⁷² e com o concurso da senhorita Dolores Cecília de Vasconcellos, que executará com a orquestra o grande “Concerto para piano”. (SOCIEDADE DE CONCERTOS SINFÔNICOS, 1930, p.6)

Em 1931, participou do concerto de estreia da *Associação Brasileira de Música*, no salão do *Instituto Nacional de Música*. Segundo o jornal *Correio da Manhã* “[...] a pianista Dolores Cecília de Vasconcellos (que substituiu a última hora a pianista Noemia Coelho Bittencourt, enferma) [...]” contribuiu para que fosse deixada “magnífica impressão”. (PRIMEIRO CONCERTO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE MÚSICA, 1931, p.5)

Em 1932, o reconhecimento de Dolores Cecília de Vasconcellos no Rio de Janeiro evidenciava-se pela maneira como a imprensa anunciava os seus concertos.

⁷² Consultar anexo 12 – Fotografia de Francisco Braga. Autoria de Nicolas Alagemovits.

O jornal *Correio da Manhã* noticiou que se apresentará “[...] no próximo dia 4 de novembro, a pianista Dolores Cecília de Vasconcellos, artista patricia já de nomeada alcançada entre nós como no estrangeiro.” (RECITAL DA PIANISTA DOLORES CECÍLIA DE VASCONCELLOS, 1932, p.6). Nessa mesma notícia, descreveu-se informações relevantes sobre a sua formação:

Aluna de Henrique Oswald, de quem recebeu o máximo ensinamento, foi mais tarde discípula de J. Phillip, em Paris e de Breno Kliner, em Berlim, onde se fez ouvir na sala Bechstein, recebendo as mais elogiosas referências da crítica. Entre nós a pianista Dolores Cecília de Vasconcellos, tem realizado vários recitais, notadamente um no Municipal em setembro de 1929, recital em que lhe valeu grandes elogios da crítica. (RECITAL DA PIANISTA DOLORES CECÍLIA DE VASCONCELLOS, 1932, p.6)

Dolores Cecília de Vasconcellos, assim como os pianistas citados anteriormente, tiveram a sua formação inicial no Brasil e se aperfeiçoaram na Europa, conquistando reconhecimento nacional e estrangeiro. No Brasil, tiveram o auge de sua atuação durante os anos 1930, mesmo período de existência do *Salão Essenfelder*. Porém, os pianistas resultantes do critério C, como Dolores Cecília de Vasconcellos, são os únicos que não tiveram uma relação direta com o *Salão Essenfelder* localizada até então.

Ainda assim, julgou-se válido citá-los na presente pesquisa, pelo fato dos mesmos terem sido fotografados por Nicolas Alagemovits, demonstrando a sua influência e colocação em meio aos artistas relevantes do período, como por exemplo, os citados na lista do *Fonds Montpensier*. Além disso, esse reconhecimento de Nicolas foi um dos fatores colaborativos para a inserção do *Salão Essenfelder* no cenário artístico do Rio de Janeiro.

5.5 ERNESTO NAZARETH (1863-1934)

O critério D, dos pianistas da lista do *Salão Essenfelder* e fotografados por Nicolas Alagemovits, diferentemente dos outros critérios, resultou em nomes nacionais e internacionais. Entretanto, elegeu-se apenas pianistas brasileiros para um aprofundamento com o objetivo de demonstrar as suas atuações, especialmente no *Salão Essenfelder*. Nesse último aspecto, destacou-se o compositor e pianista Ernesto Nazareth pela sua contextualização com o tema dessa pesquisa. Nazareth,

além de sócio do MAB, foi fotografado por Nicolas Alagemovits e apresentou-se no *Salão Essenfelder* em 1932.

Ao contrário dos pianistas mencionados anteriormente, a década de 1930 já denunciava o final da carreira de Ernesto Nazareth, seja pela idade avançada do pianista e compositor ou pelo esquecimento em que recaía. O jornal *Correio da Manhã* de 1930 ao mesmo tempo que acusava esse esquecimento, reconhecia a sua contribuição para a música brasileira:

Se há um nome que evoque a música brasileira na sua mais íntima expressão, esse é o de Ernesto Nazareth, compositor genuinamente nacional, talento criador no gênero que é caracteristicamente seu: o tango! Nenhum artista nosso ainda o excedeu nesse terreno. A vida das suas melodias e dos seus ritmos lhe pertence. A nossa música lhe deve uma das suas mais interessantes expressões. E é sabido que o ritmo é a corrente mais vital da música brasileira. Nazareth, para arrematar a sua obra, não recorreu ao expediente dos empréstimos folclóricos; nunca explorou esse filão rico e fértil, bem que de certa maneira rudimentar e mesmo embrionário. Tem personalidade própria e estilo revelador de qualidades genialíssimas.

Ernesto Nazareth é, por temperamento, o mais brasileiro dos nossos compositores. O problema dos nossos ritmos encontrou nele o seu melhor decifrador. Vivesse em outro país e desfrutaria a mais invejável das situações: teria fortuna e glória a seus pés. Aqui – triste é dizê-lo – após curto período de nomeada, que mal o pôs a salvo das necessidades mais primeiras, ficou esquecido, a ponto de ninguém mais falar no seu nome! Hoje, doente, acabrunhado, vive ele, entretanto, para a sua arte, na qual encontra o consolo e as riquezas inexauríveis que a sorte lhe negou. O criador de tantas páginas inesquecíveis, para os que amam a verdadeira tradição brasileira, teria permanecido na penumbra se o acaso (as vezes uma divindade feliz) não tivesse ido em seu socorro, procurando-o no seu retiro para focalizar-lhe de novo por meio da propaganda do disco, uma das formas da popularidade moderna e quem sabe, a mais eficiente, nos tempos que correm. É possível que a vitrola consiga, pelo milagre da sua difusão, o que não conseguiram os admiradores de Ernesto Nazareth, nem ele próprio. Como “Rei do Tango”, nunca perdeu a majestade! (ERNESTO NAZARETH NA MÚSICA BRASILEIRA, 1930, p.5)

As fotografias de Ernesto Nazareth produzidas por Nicolas Alagemovits são de 1932, mesmo ano em que o pianista realizou o seu recital no *Studio Nicolas*. Nas fotografias, datada do dia 21 de abril do mesmo ano, Nazareth estava com 69 anos.



Figura 14 - Fotografias de Ernesto Nazareth. Autoria de Nicolas Alagemovits.
Fonte: <http://ernestonazareth150anos.com.br>

Motivos diversos fizeram com que Nazareth se afastasse dos palcos e após tempo recluso em sua residência, voltou a se apresentar ao público nos primeiros anos da década de 1930. Foi no *Salão Essenfelder* que ele realizou um de seus últimos concertos, visto que faleceu dois anos depois, em 1934. O jornal *Correio da Manhã* informou que:

Ernesto Nazareth, uma das figuras mais interessantes da música brasileira, dará no próximo dia 5 de janeiro, à tarde, no *Salão Essenfelder*, do *Studio Nicolas*, uma audição a imprensa, executando suas mais recentes composições. O festejado compositor patricio deve seguir breve para o Rio Grande do Sul, em excursão artística e quis, antes de partir, oferecer essa audição a imprensa e a sociedade sul rio-grandense. Não há convites especiais. (UMA AUDIÇÃO DE ERNESTO NAZARETH, 1931)

Almeida⁷³ em seu trabalho intitulado “Ernesto Nazareth – Vida e Obra”, menciona Nicolas Alagemovits e sua discografia, o *Studio Nicolas* e o concerto

⁷³ Luiz Antonio de Almeida é biógrafo de Ernesto Nazareth e Chefe da *Sala de Pesquisas do Museu da Imagem e do Som* do Rio de Janeiro. Autor do site “Ernesto Nazareth 150 anos” e da página intitulada “Nicolas Alagemovits” dedicada a divulgação do trabalho de Nicolas.

realizado por Nazareth no *Salão Essenfelder*. Através de seu trabalho⁷⁴ foi possível acessar documentos importantes para ilustrar a presente pesquisa. Entre eles o programa do concerto citado anteriormente:

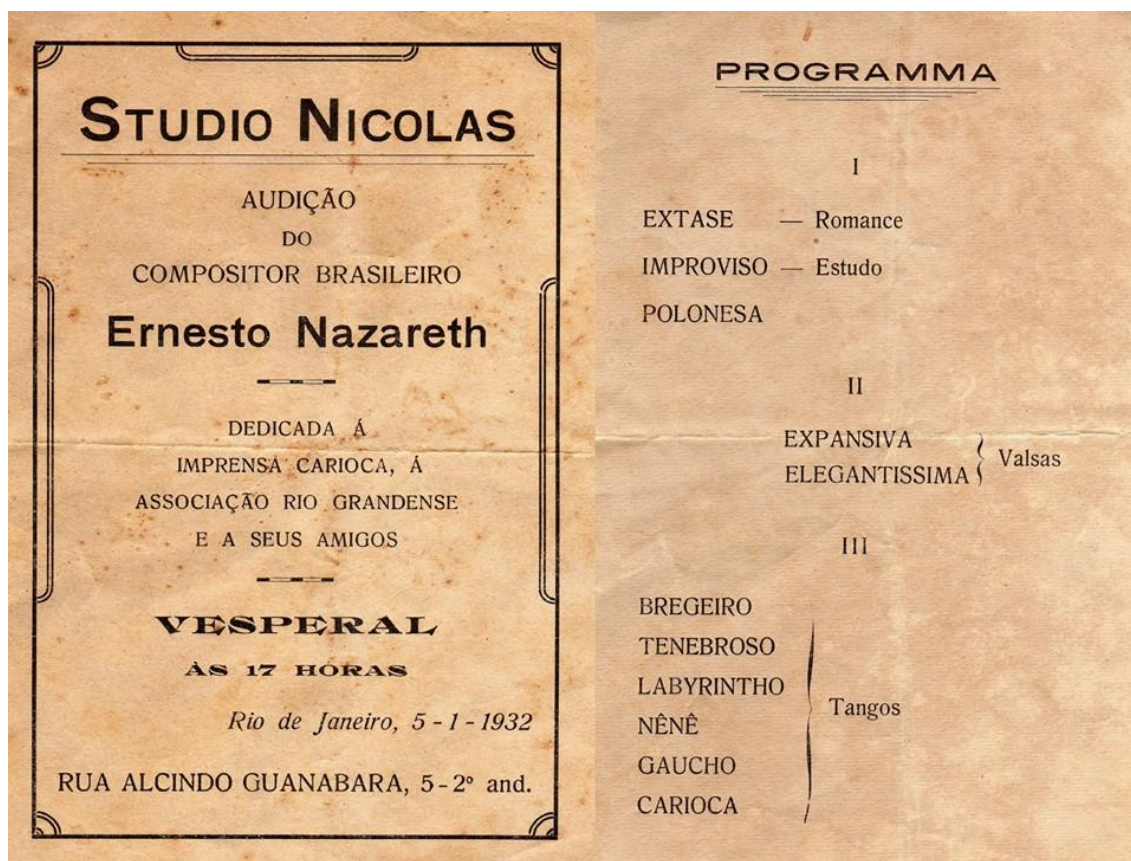


Figura 15 - Programa do concerto de Ernesto Nazareth no *Salão Essenfelder*. Fonte: <http://ernestonazareth150anos.com.br/Images>

Segundo o jornal *Correio da Manhã*, “Constam do programa as suas composições mais recentes e algumas das que o autor pretende incluir nos concertos que vai realizar em sua próxima turnê ao grande estado do sul.” (AUDIÇÃO DE ERNESTO NAZARETH, 1932a, p.6)

O jornal *Correio da Manhã* descreveu que o concerto de Nazareth no *Salão Essenfelder* “teve cunho familiar e carinhoso, como se o público, despindo-se de todas as normas protocolares, quisesse homenagear mais sinceramente o incontestável precursor da música brasileira”. E conta em detalhes como transcorreu o concerto:

⁷⁴ Aproveita-se aqui para agradecer ao Sr. Luiz Antonio de Almeida por receber a autora desse trabalho no MIS/RJ em maio de 2016. A conversa sobre Nicolas Alagemovits, *Studio Nicolas* e *Salão Essenfelder* foi muito enriquecedora para essa pesquisa.

Antes de ter início o concerto, Gastão Penalva pronunciou algumas palavras de elogio poético e de recordações íntimas, evocando a figura de Nazareth em tempos idos, acabando por tornar pública, numa revelação compreensível a grande admiração que Henrique Oswald, o grande mestre da música severa e aristocrática, sentia pelo não menos grande mestre da música expressiva e popular. [...] Dando, então, começo ao concerto, Ernesto Nazareth executou com todos os requintes de que dispõe ao piano, e não são poucos, “Extase”, “Improviso” e Poloneza”... É de notar que, mesmo, nestes três gêneros (e eles não constituem a sua especialidade) Nazareth ainda conserva as prerrogativas peculiares que o tornam inconfundível entre os compositores do Brasil! [...]. Na terceira parte - a mais interessante para o auditório – brilharam com todo o fulgor as qualidades admiráveis do mestre para o que é definitivamente brasileiro, isto é, o ritmo, o contraponto violeiro, a toada, o caráter nacional da sincopa, da melodia e da dengosidade. “Bregreiro”, “Tenebroso”, “Labirinto”, “Nenê”, “Gaúcho” e “Carioca”, tangos de feição maravilhosa e sugestiva, modelos do gênero. Neles não há quem não perceba a verdadeira obra criadora de Ernesto Nazareth. Essas composições lhe reservaram lugar de destaque na florescência futura da música brasileira. O êxito do compositor foi verdadeiramente triunfal, obrigando-o ainda a execução de um “Jongo” típico e magistral, e de um *bis* sentimental, com “Romance”. Nazareth não precisa de credenciais para a sua próxima turnê ao Rio Grande do Sul. Mas, se acaso as necessitasse diríamos simplesmente: é um grande artista brasileiro – o mais brasileiro de todos. (AUDIÇÃO DE ERNESTO NAZARETH, 1932b, p.6)

Após o concerto, o jornal *Diário de Notícias* apontou que o recital de Ernesto Nazareth “[...] foi coroado de um êxito invulgar, tal o agrado absoluto de todas as suas composições, entre valsas, romances, prelúdios e tangos.” (ERNESTO NAZARETH E O NOSSO RÁDIO-JORNAL, 1932, p. 10)

Outro documento acessado, também datado de 1932, foi o recibo de Ernesto Nazareth como sócio do MAB⁷⁵. A aceitação dessa sociedade artística criada por Nicolas Alagemovits em 1931, fica evidente por ser Ernesto Nazareth o sócio número 156 apenas um ano após a sua fundação.

⁷⁵ É possível acessar mais informações no capítulo 4.2 Movimento Artístico Brasileiro desse trabalho.



Figura 16 - Recibo de Ernesto Nazareth como sócio do Movimento Artístico Brasileiro. Fonte: ALMEIDA, Luiz Antonio. Fotografia: Nicolas Alagemovitz. 2007. Disponível em: <<http://www.joaodorio.com/Arquivo/2007/04,05/fotografia.htm>>. Acesso em: 22 maio 2014.

Concluindo, destaca-se um trecho do jornal *Correio da Manhã* em que Ernesto Nazareth é considerado “[...] em nosso meio musical, uma figura de alta valia, com acentuada projeção na arte lidimamente brasileira que se inspira no ambiente popular.” Além disso,

O que há de admirável na feição de Ernesto Nazareth é que nem ele próprio se dá conta da obra realizada, obra essa que a sua admirável intuição preservou de influências estranhas contra as quais nem teve de lutar, devido as tendências que o levavam, quiçá, inconscientemente, para o rumo providencial. (AUDIÇÃO DE ERNESTO NAZARETH, 1932 a, p. 6)

Ressalta-se que o objetivo principal não era um aprofundamento em questões biográficas⁷⁶ de Ernesto Nazareth, mas sim, a ilustração de vários pontos da presente pesquisa. Devido ao material disponibilizado foi possível: ilustrar a atuação de Nicolas Alagemovits como fotógrafo; o MAB enquanto sociedade artística reconhecida pelos artistas; e o *Salão Essenfelder* como um local de apresentações musicais do Rio de Janeiro.

⁷⁶ Sobre a vida e obra de Ernesto Nazareth acessar: <http://ernestonazareth150anos.com.br>

6 INSERÇÃO DO SALÃO ESSENFELDER NO CENÁRIO MUSICAL DO RIO DE JANEIRO

O cenário musical do Rio de Janeiro no início dos anos 1930 acompanhava as mudanças que a cidade vinha sofrendo desde o começo do século, na qual transformações urbanas, sociais, políticas e culturais tinham como inspiração os grandes centros europeus. O pensamento nacionalista e modernista fica evidente por meio da arquitetura dos prédios que foram construídos para representar esses ideais. Um dos locais em que ocorreu essa transformação foi na Praça Floriano, que de acordo com Leite (2009), “[...] simbolizava a nova ordem vigente e reunia os pólos culturais para a elite da sociedade”.

Esses prédios são símbolos de um novo período que se iniciava na história do país. Em suas arquiteturas buscavam os princípios da ordem e da racionalidade e funcionavam como marcos físicos da representação do poder da Primeira República em que a ordem e o progresso tornaram-se o lema. Os usos da simetria, dos adornos nas fachadas e no interior dos edifícios, conferiam a Praça Floriano e a cidade ares artísticos de países europeus. As edificações imponentes para o período em que foram concebidos podiam ser vistas de todos os ângulos da Praça, espelhando uma nova ordem que se desejava e firmando uma imagem de desenvolvimento econômico para a Capital Federal. (LEITE, 2009)

Os principais prédios direcionados à política e cultura do Rio de Janeiro ficaram concentrados ao redor da Praça Floriano. Apenas nas duas primeiras décadas do século XX, foram construídos o “*Palácio Monroe* (1906), *Escola de Belas Artes* (1908), *Teatro Municipal* (1909), *Supremo Tribunal Federal* (1909), *Biblioteca Nacional* (1910) e *Palácio Pedro Ernesto* (Câmara dos Vereadores, 1923)”. As construções da *Escola de Belas Artes* – atualmente é o *Museu Nacional de Belas Artes* – e do *Teatro Municipal* foram muito significativas para o cenário artístico da época e impulsionaram outras iniciativas nesse âmbito.

Ainda segundo Leite (2009) “[...] para os momentos de diversão, a Praça possuía um pólo de cinemas que atraía pessoas durante todo o ano e, no carnaval, tornava-se palco para a festa” (LEITE, 2009). Esse pólo de cinemas iniciou-se em 1925, e segundo Sousa (2013, p. 18) a construção das salas de cinema primavam “[...] por apresentar construções arquiteturais com planejamento de luxo e requinte, gigantescos templos com capacidade para um número maior do que 1.000

espectadores e presença mais marcante na paisagem urbana”. Por isso, a região em volta da Praça Floriano passou a ser conhecida como *Cinelândia*⁷⁷.

De acordo com Leite (2009), “A vida pública do homem cosmopolita tinha seu universo delineado no centro da cidade, na Avenida Central, especificamente na Praça Floriano, tornando-se o novo espaço público de sociabilidade.” Nicolas Alagemovits estava em consonância com todas as características que marcavam o Rio de Janeiro da década de 1930. Nicolas aproveitou seu ofício de fotógrafo e, por ser detentor dessa tecnologia, montou seu *Studio Nicolas*, justamente, na Praça Floriano.

Devido a localização e também ao seu trabalho como fotógrafo retratista, Nicolas rapidamente ganhou prestígio em meio a sociedade carioca. Por estar inserido em um dos pólos culturais da cidade, ficou conhecido como “fotógrafo dos artistas”. Esse prestígio conquistado junto aos artistas motivou outras de suas iniciativas, como por exemplo o MAB e o *Salão Essenfelder*.

Portanto, um dos primeiros aspectos que contribuiu para a inserção do *Salão Essenfelder* no cenário musical do Rio de Janeiro dos anos 1930 era a sua localização. O *Salão* ficava próximo dos principais pontos que faziam parte do circuito cultural do período. Destaca-se o fato de que, o *Salão Essenfelder* estava, praticamente, em frente ao *Teatro Municipal*. De forma a facilitar a visualização, elaborou-se um mapa com os principais locais, na região da *Cinelândia*, que eram recorrentemente citados na imprensa musical. Entre eles, priorizou-se aqueles que tinham relação direta com os pianistas e com o *Salão Essenfelder*, a fim de demonstrá-lo como parte integrante de um circuito musical.

⁷⁷ Para saber mais sobre a *Cinelândia* consultar:

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do Espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

MÁXIMO, João. *Cinelândia: Breve histórico de um sonho*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1997.



- 1 – Salão Essenfelder
- 2 – Teatro Municipal
- 3 – Escola Nacional de Belas Artes
- 4 – Biblioteca Nacional
- 5 – Associação Brasileira de Imprensa
- 6 – Instituto Nacional de Música
- 7 – Academia Brasileira de Letras
- 8 – Casa Carlos Wehrs

Figura 17 - Mapa do entorno do Salão Essenfelder em 1930

Observando o mapa⁷⁸, percebe-se os locais dedicados a cultura ao redor do *Salão Essenfelder*. Destaca-se aqui o *Teatro Municipal*, palco de apresentações com pianistas de renome nacional e internacional; a *Escola Nacional de Belas Artes*, hoje conhecido como *Museu Nacional de Belas Artes*; a *Biblioteca Nacional*, que nesse período abrigava o *Salão dos Artistas Brasileiros*; a *Associação Brasileira de Imprensa*, onde eventos do MAB foram realizados; o *Instituto Nacional de Música* e seu salão *Leopoldo Miguez*; a *Academia Brasileira de Letras*, cujos integrantes foram, em sua maioria, fotografados por Nicolas; e, finalmente, julgou-se necessário adicionar a *Casa de Instrumentos Musicais Carlos Wehrs*, devido a sua relevância nesse período, sendo o principal representante dos *Pianos Essenfelder* no Rio de Janeiro.

O mapa abrange a região da *Cinelândia*, centralizando o *Salão Essenfelder* e estendendo até a Rua Carioca onde localizava-se a *Casa Carlos Wehrs*. Porém, se ampliar também para a região central do Rio de Janeiro, bairro vizinho à *Cinelândia*, chega-se as sedes da Pró-Arte do Rio de Janeiro, os teatros João

⁷⁸ O mapa acima é um recorte da região da *Cinelândia*, disponível em <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/rio-450-anos/mapa-dos-bairros.html>. Portanto, ressalta-se que é um mapa atual, onde foram adicionados os locais dos anos 1930, com o objetivo de facilitar a visualização da proximidade dos pontos culturais mencionados.

Caetano, Carlos Gomes, Recreio e Casino. Além disso, figuravam diversos cinemas na região.

A *Revista da Associação Brasileira de Música*, em sua coluna intitulada “Movimento Musical” publicava trimestralmente uma resenha das principais atividades ocorridas no Rio de Janeiro, separando-as por locais onde ocorriam.

Foram consultadas 9 edições da revista, desde o seu lançamento em 1932 até o ano de 1934. Notou-se que, juntamente com o *Teatro Municipal*, o *Salão Essenfelder* figurava como um dos locais de apresentações artísticas do período. Evidentemente que havia uma discrepância entre a demanda de eventos culturais do *Salão Essenfelder* e do *Teatro Municipal*, por exemplo. Salvo as devidas proporções, o fato do *Salão* estar, praticamente, em frente do *Municipal* foi um fator importante e decisivo para a sua visibilidade. Portanto, o fato de ter seu nome citado constantemente na imprensa ao lado de outros locais de prestígio contribuiu para comprovar a sua inserção no cenário musical do Rio de Janeiro nos anos 1930.

Outro fator notório para essa inserção foi a criação do MAB, associação de artistas que estavam de acordo com os ideais nacionalistas e modernistas do período, fundada por Nicolas Alagemovits. Os diversos eventos, recitais e conferências promovidos por essa associação garantiram visibilidade e reconhecimento ao *Salão Essenfelder* em meio aos artistas.

O estatuto do MAB previa que a associação manteria “uma sala de espetáculos denominada *Essenfelder*, como reconhecimento ao auxílio prestado por esse cavalheiro [...]”. (ESTATUTO, 1931, p.4). Conforme visto anteriormente, deduziu-se que o “nobre cavalheiro” se tratava de Frederico Essenfelder, responsável pela negociação da criação do *Salão Essenfelder*, juntamente com Nicolas Alagemovits. De um lado, a *Fábrica de Pianos Essenfelder* buscava publicidade na capital federal e, de outro, Nicolas Alagemovits tinha interesse em apoio para suas iniciativas artísticas.

Nos anos 1930, a *Fábrica de Pianos Essenfelder* já afirmava a qualidade de seus pianos no mercado nacional. A sua marca aparecia em diversas propagandas nos principais periódicos musicais, fazendo com que os pianos *Essenfelder* fossem reconhecidos como o “piano brasileiro” e como “orgulho da indústria nacional”. Tal reconhecimento voltado para o caráter nacional estava de acordo com os princípios do MAB, o que reforçou ainda mais ter a sua sala de espetáculos associada a uma indústria brasileira de pianos. Desse modo, considera-se que o próprio nome do

Salão Essenfelder colaborou para a sua inserção no cenário musical desse período. Além disso, o fato de ter um piano de qualidade a disposição funcionava como um chamativo para que pianistas considerassem apresentações no *Salão Essenfelder*, conforme analisado nesse trabalho.

E foi justamente tais apresentações, com a participação de pianistas, que auxiliaram a confirmação do *Salão Essenfelder* enquanto um espaço pertencente ao cenário musical do Rio de Janeiro nos anos 1930. Nesse âmbito, após levantamento do material da imprensa musical sobre os eventos ocorridos, chegou-se a conclusão de que no *Salão Essenfelder* se apresentaram pianistas:

- a) de renome nacional e internacional;
- b) referenciados no *Fonds Montpensier*;
- c) fotografados por Nicolas Alagemovits;
- d) e que se apresentaram em outros locais de renome do circuito musical, sobretudo do Rio de Janeiro.

Considerando isso, o objetivo do presente trabalho foi demonstrar a inserção do *Salão Essenfelder* no cenário musical do Rio de Janeiro, nos anos 1930, através da participação e atuação desses pianistas. Entretanto, outros fatores também contribuíram significativamente para a inserção, conforme visto nesse capítulo. Ressalta-se ainda que, o *Salão Essenfelder* foi frequentado não apenas por pianistas, mas também por outros músicos, compositores, professores, artistas e nomes de destaque da sociedade.

Outros eventos ocorridos no *Salão Essenfelder* também afirmam a sua inserção e prestígio junto aos artistas do período. Para ilustrar, selecionou-se uma conferência realizada pelo professor Dr. Andrade Muricy, sobre música brasileira moderna no *Salão Essenfelder*. O jornal *Correio da Manhã*, do dia 16 de dezembro de 1931, descreveu assim a conferência:

Raras vezes uma palestra musical terá o condão de atrair o público como esta que o Dr. Andrade Muricy deve realizar hoje, no *Salão Essenfelder*, do *Studio Nicolas*, às 9 horas da noite, encerrando a brilhante série de conferências promovidas sobre assuntos musicais pela *Associação Brasileira de Música*. É que tudo concorre para o máximo interesse da mesma, o talento fulgurante do conferencista, a originalidade do tema, tão atual, nesta época de coisas inteiramente novas – inclusive a República e também as ilustrações pianísticas e de canto. (A CONFERENCIA DO DR. ANDRADE MURICY SOBRE MÚSICA BRASILEIRA MODERNA, 1931, p. 5)

Selecionou-se essa conferência para demonstrar que outros nomes reconhecidos também frequentavam o *Salão Essenfelder*, a exemplo do professor Dr. Andrade Muricy que, além de escritor, foi um crítico literário e musical. O público que assistia aos eventos também revela o prestígio que o *Salão Essenfelder* tinha enquanto espaço artístico⁷⁹. Localizou-se o programa da conferência de Andrade Muricy no acervo de Mário de Andrade⁸⁰, o que demonstra a sua presença nesse evento.

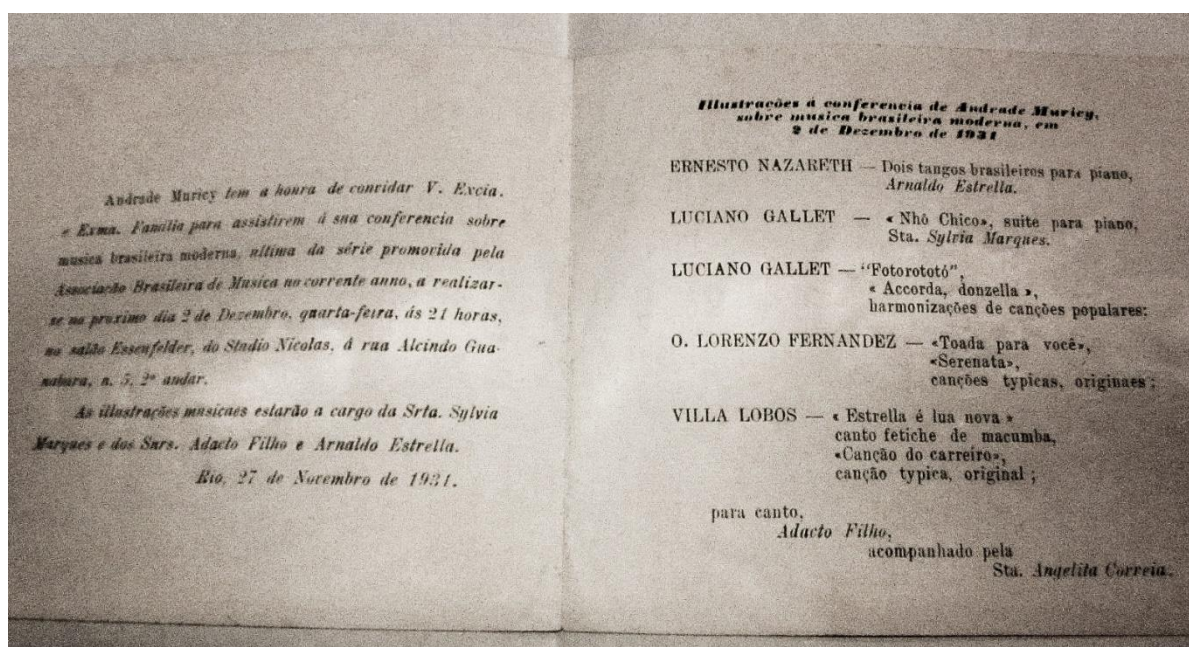


Figura 18 - Programa conferência Andrade Muricy no Salão Essenfelder. Fonte: Programas musicais brasileiros nº 0227 - Arquivo Mário de Andrade - IEB-USP

No presente trabalho, optou-se por delimitar apenas os eventos com a participação de pianistas. Porém, percebeu-se que, a partir dessa conferência de Andrade Muricy e de outros eventos realizados no *Salão Essenfelder*, a possibilidade de dar continuidade a presente pesquisa.

⁷⁹ Ver anexo 13 – Anúncio de adiamento da conferência de Andrade Muricy no *Salão Essenfelder*.

⁸⁰ Lembrando que há indícios que Nicolas Alagemovits convidou Mário de Andrade para ser correspondente do *Movimento Artístico Brasileiro* em São Paulo. Além disso, o estatuto do MAB também foi encontrado no seu acervo no IEB-USP.

7 CONCLUSÃO

Considerando os fatos e indícios apresentados, conclui-se que o *Salão Essenfelder* foi um espaço dedicado à música inserido no cenário musical do Rio de Janeiro na década de 1930. Essa inclusão afirmou-se por meio da atuação de pianistas de renome nacional e internacional neste e em outros locais pertencentes ao cenário musical em questão. O prestígio de Nicolas Alagemovits construído através de sua atuação neste meio, somado ao apoio de uma indústria brasileira de pianos, contribuíram ainda mais para a inserção e o reconhecimento do *Salão Essenfelder* neste contexto.

Durante o levantamento de dados, outras informações foram ganhando destaque e abrindo novos horizontes do cenário musical brasileiro. As relações entre os artistas, os circuitos que eles seguiam e onde se apresentavam revelou-se como uma fonte inesgotável de fatos e indícios. Além disso, outras abordagens tornaram-se viáveis no decorrer da pesquisa, como por exemplo, análise dos repertórios e a presença/ausência de música brasileira; a receptividade do público; um olhar mais crítico sobre a imprensa musical; a análise do perfil dos personagens acessados através da pesquisa sob, no mínimo, duas perspectivas: histórica e sociológica.

Inicialmente, a pesquisa teve como ponto de partida a lista com os nomes dos pianistas que tinham informações presentes na *Caixa do Brasil* localizada nos arquivos do *Fonds Montpensier* da *Biblioteca Nacional da França*. O acesso a essa lista propiciou, juntamente com informações da imprensa musical, o cruzamento de dados que resultou na descoberta e pesquisa sobre o *Salão Essenfelder*.

Porém, em fevereiro de 2017, em viagem à França para apresentação dessa pesquisa no Seminário Internacional do GRMB (*Groupe de Recherche Musiques Brésiliennes*), foi possível acessar não apenas a lista do material do *Fonds Montpensier*, mas também o seu conteúdo. Nesta ocasião, foi consultada, na *Biblioteca Nacional da França*, a *Caixa do Brasil* e as informações referentes aos pianistas da lista inicial desse trabalho. Para cada nome citado há uma pasta com diversos recortes de jornais sobre suas carreiras no Brasil e na Europa, além de programas de concerto. Entretanto, o acesso ao material ocorreu após a entrega do texto para a banca avaliadora da defesa dessa dissertação. Portanto, o que se apresenta nesse trabalho são os resultados obtidos dentro do prazo do programa de mestrado.

Independente disso, acredita-se que a pesquisa é uma atividade contínua e que, constantemente, revela ao pesquisador novas possibilidades. O acesso ao *Fonds Montpensier*, em Paris, inspirou novas ideias e apresentou diferentes perspectivas a serem adotadas em futuras investigações. Os arquivos consultados revelaram nomes de pianistas brasileiros pouco divulgados na imprensa e em outras fontes disponíveis no Brasil. São nomes que tiveram carreiras significativas e que se destacaram no cenário internacional, mas que são praticamente desconhecidos em seu país. O estudo mais aprofundado dos pianistas descobertos no *Fonds Montpensier* pode vir a contribuir significativamente para o levantamento de novas informações do cenário musical brasileiro.

Portanto, reafirma-se que a pesquisa é um constante quebra-cabeça com peças faltando e é a busca por essas peças que move tudo. É essa busca constante que garante a continuidade da pesquisa. O trabalho do pesquisador é refletir e tentar refazer mentalmente o caminho os personagens que se vai encontrando. A cada personagem que se revela o trabalho ganha novos significados e possibilidades, exatamente como foi o caso do acesso ao material do *Fonds Montpensier* após o término da escrita desse texto.

Assim sendo, reforça-se a necessidade de aprofundamento da pesquisa deste material a fim de garantir a organização e disponibilização de dados relevantes que venham a contribuir para a pesquisa no campo da musicologia história com o objetivo de resgatar e preservar a história da música brasileira.

REFERÊNCIAS

FONTES PRIMÁRIAS:

ACERVO DE MÚSICA E ARQUIVO SONORO DA BIBLIOTECA NACIONAL,
Rio de Janeiro/RJ. Acesso em 26 de outubro de 2015.

- *PHONO-ARTE*: A primeira revista brasileira do phonographo. Rio de Janeiro
- *REVISTA WECO*
- *REVISTA ILLUSTRAÇÃO MUSICAL*
- *REVISTA DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE MÚSICA*
- ACERVO ICONOGRÁFICO – Referência: *Programas de concerto Salão Essenfelder*. Consultado em: outubro de 2015.

ACERVO ICONOGRÁFICO DO INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DO PARANÁ.
Curitiba/PR. Acesso em fevereiro de 2016.

- HAUER, B. [Carta] 1931 fev. 15, Rio de Janeiro [para] Frederico Essenfelder, Curitiba. Manuscrito.
- TELEGRAMA. 1931a fev. 28, Curitiba [para] Frederico Essenfelder, Rio de Janeiro. Datilografado.
- TELEGRAMA. 1931b mar. 02, Curitiba [para] Frederico Essenfelder, Rio de Janeiro. Datilografado.
- TELEGRAMA. 1931c mar. 05, Curitiba [para] Frederico Essenfelder, Rio de Janeiro. Datilografado.
- TELEGRAMA. 1931d mar. 09, Curitiba [para] Frederico Essenfelder, Rio de Janeiro. Datilografado.
- LUBA. [Carta] 1936 maio 10, Rio de Janeiro [para] Frederico Essenfelder, Curitiba. Manuscrito.

ACERVO DO MUSEU DA IMAGEM E DO SOM – MIS/RJ, Rio de Janeiro/RJ. Acesso em maio de 2016.

- *PHONO-ARTE*: A primeira revista brasileira do phonographo. Rio de Janeiro

ACERVO PESSOAL DE RICARDO MOVITS. Brasília/DF. Acesso em 08 de novembro de 2015.

- *ALBUM PHOTOGRAPHICO RIO DE JANEIRO. Studio Nicolas*. [sem data]

ARQUIVO IEB-USP, Fundo/Coleção Mario de Andrade.

- *Programa da conferência de Andrade Muricy no Salão Essenfelder. Documento nº 0227.*
- *Programa de concerto Luba d'Alexandrowska e Antonietta de Souza no Instituto Nacional de Música. Documento nº 0214.*

- *Estatuto Movimento Artístico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Paulo Pongetti, 1931. Arquivo IEB-USP, Acervo Mário de Andrade, código do documento: MA700 M935e.

CHUEKE, Zélia, Arquivo pessoal. Lista de conteúdo, fotos e anotações do *Fonds Montpensier, Boîte Brésil, Virtuoses, BnF, Département de Musique*.

DOSSIERS de presse sur la musique: La vie musicale en France et dans le monde entre les deux guerres. Disponível em: <http://grebib.bnf.fr/html/dossiers_musique.html>.

MOVITS, Ricardo. Entrevista de Nathalia Lange Hartwig em 8 de novembro de 2015. Brasília. Gravação. Acervo pessoal da autora.

IMPrensa Musical:

A ATIVIDADE de compositor e pianista do maestro J. Octaviano. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, p. 5. 26 dez. 1931.

A AUDIÇÃO, hoje, da soprano Alexandrina Ramalho. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, p. 7. 17 jun. 1933.

A CONFERENCIA do Dr. Andrade Muricy sobre a música brasileira moderna. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, p. 5. 16 dez. 1931.

A INAUGURAÇÃO do Movimento Artístico Brasileiro. **Diário da Noite**. Rio de Janeiro, p.5. 08. jun. 1931. 617

A PARLOPHON e a música brasileira. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, p. 6. 18 ago. 1931.

A PRÓXIMA conferencia da *Associação Brasileira de Música*. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, p. 7. 11 out. 1931.

A VERDADEIRA VOCAÇÃO artística de Nicolas em sua adolescência, o elegante photographo era unicamente musicista: Como "Crítica" descobriu a história da vida desse compositor de traços physiomicos e rythmos musicaes. **Crítica**. Rio de Janeiro, p. 11. 09 fev. 1930.

ALMEIDA, Renato. Recital do pianista João de Souza Lima. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, p. 3. 23 abr. 1931.

ANNO BOM. **O Paiz**. Rio de Janeiro, p. 2. 31 dez. 1933.

AS INICIATIVAS felizes. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, p. 8. 03 jun. 1931.

AS CONFERENCIAS da *Associação Brasileira de Música*. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 23 jun. 1931.

ATIVIDADE Musical. **O Jornal**. Rio de Janeiro, p. 5. 29 dez. 1931.

AUDIÇÃO de Ernesto Nazareth. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, p. 6. 05 jan. 1932.

BELLAS-ARTES: Uma homenagem do escultor alemão Franz Heise á música brasileira, através de personalidades de Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno e Glauco Velasquez. **O Jornal**. Rio de Janeiro, p. 6. 01 nov. 1932.

CHRYSANTHEME. A arte na photographia. **Revista Ilustração Brasileira**. Rio de Janeiro, p. 31. jan. 1929.

COMPLETANDO a estatística do movimento artístico. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, p. 6. 06 jan. 1932.

CONCERTO symphonico do "Movimento Artístico Brasileiro". **O Imparcial**. Rio de Janeiro, p. 10. 07 maio 1936.

CONFERÊNCIA de Charley Lachmund no *Studio Nicolas*. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, p. 6. jun. 1932.

CURSOS E CONFERÊNCIAS. **Revista da Associação Brasileira de Música**. Rio de Janeiro, p. 59. Ano I, n. 2-3. 1932.

DESAPARECE o professor Lachmund. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, p. 13. 10 out. 1957.

DOLORES Cecília de Vasconcellos e Iberê Gomes Grosso. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, p. 7. 14 dez. 1930.

DOLORES Cecília de Vasconcellos. **Revista Phono-Arte**. Rio de Janeiro, 30 ago. 1930.

ELEGANCIAS. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, p.14. 15 out. 1931.

ENALTECENDO a memória de Henrique Oswald. **Diário da Noite**. Rio de Janeiro, p. 4. 07 jun. 1932.

ERNESTO Nazareth e o nosso rádio-jornal. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, p. 10. 09 jan. 1932.

ERNESTO Nazareth na música brasileira. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, p. 5. 15 out. 1930.

ESSENFELDER, Frederico. História dos pianos Essenfelder (1890-1950). Separata de: **Revista Divulgação**, Curitiba, out. nov. 1950.

ESSENFELDER, F. Uma ligeira palestra com o proprietário da fábrica: o Sr. Essenfelder com desejos de mudar sua fábrica para o Rio ou S. Paulo. **Diário da Tarde**. Curitiba, 22 mar. 1927. p.2.

ESTATÍSTICA do Movimento Artístico. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, p. 6. 05 jan. 1932.

FALLECEU Nicolas. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, p. 3. 28 set. 1940.

FALLECIMENTOS: Nicolas. **O Imparcial**. Rio de Janeiro, p. 10. 28 set. 1940.

FIGUEIREDO, Guilherme. A ressaca de Dom Casmurro. **O Globo**. Rio de Janeiro, 18 jun. 1993. Segundo Caderno, p. 3.

FIGUEIREDO, Guilherme. Ragueneau. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, p.13. 13 out. 1940.

FOI um grande amigo das artes e da imprensa. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, p. 10. 29 set. 1940.

FOI um grande amigo do Brasil. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, p. 13. 28 set. 1941.

HENRIQUE Oswald: O grande compositor brasileiro vai ter uma herma na cidade. **Diário da Noite**. Rio de Janeiro, p. 9. 21 maio 1932.

HOMENAGEM phostuma aos intellectuaes e musicos do Brasil. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, p. 5. 05 out. 1933.

HOMENAGEM A SENHORA LUCINA SOEIRO. **Revista da Semana**. Rio de Janeiro, 23 jun. 1932.

HOMENAGENS à memória de Nicolas. **A Manhã**. Rio de Janeiro, p.12. 01 de out. 1941.

HORA de arte em homenagem a Sra. Lucina Soeiro, oferecida pela senhorita Messodi Baruel. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, p. 8. 10 jun. 1932.

INAUGURAÇÃO do *Núcleo Bernadelli*. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, p. 5. 12 jun. 1931.

INTERCAMBIO intellectual uruguayo-brasileiro. **Diário da Noite**. Rio de Janeiro, p. 9. 17 fev. 1933.

KICIA Pesskim. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, p. 6. 13 set. 1931.

LEI brasileira sempre esquecida pelos artistas estrangeiros: Nicolas fala-nos sobre o concerto de Brailowsky, sem numeros musicaes brasileiros. **O Imparcial**. Rio de Janeiro, p. 3. 12 maio 1939.

LUSO, João. Nicolas. **A Noite**. Rio de Janeiro, p. 12. 30 set. 1940.

MAIS um festival artístico da "Parlophon". **A Esquerda**. Rio de Janeiro, p. 2. 29 ago. 1931.

MORREU Nicolas: Desaparece uma figura querida da cidade. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, p. 10. 28 set. 1940.

MOVIMENTO Artístico Brasileiro. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, p. 7. 31 out. 1931c.

MOVIMENTO Artístico Brasileiro. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, p. 11. 24 out. 1940.

MOVIMENTO Artístico Brasileiro. **O Jornal**. Rio de Janeiro, p. 11. 28 nov. 1931d.

MOVIMENTO Artístico Brasileiro. **Revista da Semana**. Rio de Janeiro, p. 29. 13 jun. 1931a.

MOVIMENTO Artístico Brasileiro: A cerimonia de inauguração desse novo círculo de arte, no *Studio Nicolas*. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, p. 14. 04 jun. 1931b.

MOVIMENTO Artístico Brasileiro: As hermas de Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno e Glauco Velasquez. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, p. 14. 02 jun. 1932.

MÚSICA. **Revista da Semana**. Rio de Janeiro, p. 36. 19 fev. 1938.

NICOLAS fala-nos sobre o concerto de Brailowsky, sem numeros musicaes brasileiros. **O Imparcial**. Rio de Janeiro, p. 3. 12 maio 1939.

NICOLAS vae photographar a aristocracia de Miami. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, p. 15. 15 jan. 1931.

NICOLAS, o creador de melodias suavíssimas. **A Batalha**. Rio de Janeiro, p. 6. 25 dez. 1929.

NICOLAS. **A Noite**. Rio de Janeiro, p. 6. 19 dez. 1943.

NICOLAS: o homem que sorria. **A Noite**. Rio de Janeiro, p. 3. 28 set. 1940.

NICOLAS: O seu fallecimento hontem. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, p. 8. 28 set. 1940.

NOTICIÁRIO ELEGANTE. **Revista da Semana**. Rio de Janeiro, 1932.

NOTICIÁRIO ELEGANTE. **Revista da Semana**. Rio de Janeiro, p.10. 25 mar. 1933.

O CONCERTO da senhorita Dolores Cecília de Vasconcellos. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, p. 5. 06 ago. 1928.

O PRIMEIRO aniversário da morte de Nicolas: as homenagens das associações culturais e artísticas do Rio de Janeiro. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, p. 5. 26 dez. 1941.

O PROXIMO recital de Kicia Pesskim. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, p. 3. 11 set. 1931.

O RECITAL do pianista Roberto Tavares. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, p. 13-14. 10 ago. 1932.

OPHELIA Nascimento. **O Malho**. Rio de Janeiro, 05 abr. 1930

OPHELIA Nascimento. **O Malho**. Rio de Janeiro, p. 38. 10 maio 1930.

OPHELIA Nascimento. **Revista Fon-fon**. Rio de Janeiro, p. 16. 23 jul. 1932.

ORLOFF no M.A.B. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, p. 6. 17 set. 1932.

OS ARTISTAS contratados para o Municipal. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, p. 18. 17 abr. 1931.

OS NOSSOS artistas no estrangeiro. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, p. 7. 23 abr. 1930.

OS PIANOS paranaenses Essenfelder. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, p. 6. 04 mar. 1931.

PARA reorganização do Movimento Artístico Brasileiro. **O Radical**. Rio de Janeiro, p. 6. 30 out. 1935.

PRIMEIRO aniversario da inauguração do Salão Essenfelder. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, p. 7. 07 jun. 1932.

PRIMEIRO concerto da *Associação Brasileira de Música*. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, p. 5. 22 maio 1931.

PRIMEIRO *Congresso Brasileiro de Arte*. **O Jornal**. Rio de Janeiro, p. 7. 01 nov. 1935.

RECITAL da pianista Dolores Cecília de Vasconcellos. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, p. 6. 27 out. 1932.

RECITAL da pianista Luba Alexandrowska Osorio de Almeida. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, p. 9. maio 1933.

RECITAL de música de autores brasileiros. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, p. 3. 17 out. 1931.

RECITAL de Piano da menina Regina Maria de Mesquita. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, p. 5. 10 out. 1941.

RECORDANDO nossos grandes músicos: Um officio do Movimento Artístico Brasileiro a *Escola Nacional de Música*. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, p. 10. 18 fev. 1939.

REGO, Costa. A morte de Nicolas. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, p. 2. 01 out. 1940.

ROBERTO Tavares. **Revista Fon-fon**. Rio de Janeiro, p. 50. 15 ago. 1931.

SALEMA, Sylvio. Música: Eva Felício dos Santos. **O Imparcial**. Rio de Janeiro, p. 7. 10 dez. 1941.

SIQUEIRA, José. Música. **Revista da Semana**. Rio de Janeiro, p. 36. 19 fev. 1938.

Sociedade de Concertos Sinfônicos. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, p. 6. 21 ago. 1930.

SOUZA Lima. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, p. 9. 11 abr. 1933.

UM CONCERTO de Alexandrina Ramalho. **Revista Fon-fon**. Rio de Janeiro, p. 12. 28 maio 1932.

UM CONCERTO de música typica brasileira. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, p. 3. 28 out. 1931.

UM GRANDE pianista brasileiro no Municipal. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, p. 15. 19 set. 1930.

UMA AUDIÇÃO de Ernesto Nazareth. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, p. 5. 29 dez. 1931.

UMA BELLA iniciativa do Movimento Artístico Brasileiro: Conferencias de J. Octaviano sobre musica nossa. Conferencias de J. Octaviano sobre musica nossa. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, p. 14. 28 jun. 1931.

UMA GALERA esquecida no fundo do mar...: Porque o Movimento Artístico Brasileiro realizará um baile de carnaval, no *Studio Nicolas*. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, p. 3. 22 jan. 1932.

UMA HOMENAGEM do "Movimento Artístico Brasileiro" ao maestro Luciano Gallet. **A Noite**. Rio de Janeiro, p. 8. 02 nov. 1931.

UMA PIANISTA hungara que vae interpretar autores brasileiros. **Diário da Noite**. Rio de Janeiro, p. 2. 27 abr. 1937.

UNIÃO Musical no Brasil. **O Jornal**. Rio de Janeiro, p. 12. 17 fev. 1935.

VIANNA, B. Uma homenagem da Cidade do Rio de Janeiro a Nicolas. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, p. 6. 09 out 1940.

ARTIGOS E TRABALHOS ACADÊMICOS:

ABDALA, Rachel Duarte. **A fotografia além da ilustração: Malta e Nicolas construindo imagens da reforma educacional no Distrito Federal (1927-1930)**. 2003. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Faculdade de Educação. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

ANDRADE, Ana Maria Mauad de Sousa. **Sob o signo da imagem: A Produção da Fotografia e o Controle dos Códigos de representação Social da Classe Dominante, no Rio de Janeiro, na Primeira Metade do Século XX**. 1990. 340 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1990. Disponível em: <<http://www.labhoi.uff.br>>. Acesso em: 26 set. 2015.

ANZE, Melissa. **Sociedade Pró-Música de Curitiba (SPMC): análise histórico social da música erudita na capital paranaense (1963-1988)**. 2010. 149 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Deartes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n 21, p. 9-34, 1998.

BRITTO JÚNIOR, Álvaro Francisco de; FERES JÚNIOR, Nazir. A utilização da técnica da entrevista em trabalhos científicos. **Evidência**, Araxá, v. 7, n. 7, p.237-250, 2011.

BOLLOS, Liliana. Mário de Andrade e a formação da crítica musical brasileira na imprensa. **Música Hódie**, Goiânia, v. 6, n. 2, p.119-132, jan. 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br>>. Acesso em: 27 mar. 2015

CANABARRO, Ivo. Fotografia, história e cultura fotográfica: aproximações. **Estudos Ibero-americanos**, Porto Alegre, v. 31, n. 2, p.23-39, dez. 2005. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br>>. Acesso em: 23 set. 2015.

CARLINI, Álvaro. A importância da entrevista como recurso de investigação em musicologia histórica: exemplos de pesquisa qualitativa realizados entre 1990-2000. In: **ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA**, 7., 2006, Juiz de Fora. Anais... . Juiz de Fora:, 2008. p. 1 - 14. Disponível em: <<http://www.academia.edu>>. Acesso em: 14 ago. 2015.

CARVALHO NETO, J. B. P. **Floriano Essenfelder: A trajetória de um empresário**. 332 f. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 1992.

CASTAGNA, Paulo. A musicologia enquanto método científico. **Revista do Conservatório de Música da Ufpel**, Pelotas, n. 1, p.7-31, 2008. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br>>. Acesso em: 13 ago. 2015.

CASTAGNA, Paulo. Avanços e Perspectivas na Musicologia Histórica Brasileira. **Revista do Conservatório de Música da Ufpel**, Pelotas, n. 1, p.32-57, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br>. Acesso em: 13 ago. 2015.

CERQUEIRA, Fábio Vergara et al. O Centro de Documentação Musical da UFPel no horizonte da multidisciplinaridade: articulações entre musicologia histórica, gestão patrimonial e memória institucional. **História**, São Paulo, v. 27, n. 2, p.111-143, 2008

CHIMÈNES, Myriam. Musicologia e história. Fronteira ou “terra de ninguém” entre duas disciplinas? **Revista de História**, n. 157, p.15-29, 2007.

CHUEKE, Zelia, Face à l'inconnu. La relation des pianistes avec la musique qu'ils créent. Document de recherche CAPES/OMF, Paris : Université Paris-Sorbonne, 2013. [não publicado]

EMÍDIO, Luiz Felipe Sousa Tavares. **As orquestras invadem as salas de estar: redefinições de padrões e espaços de escuta musical no Rio de Janeiro (1926-1931)**. 2010. 113 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Departamento de História, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2010. Disponível em: <http://repositorio.ufrn.br>. Acesso em: 24 ago. 2015.

FARIA, Eduardo Prado de. A imprensa diária como fonte de pesquisa na História. **Pergaminho**, Pato de Minas, v. 10-15, n. 4, p.10-15, dez. 2013.

FRANCOSI, E. Essenfelder, saga de uma família e de uma *Fábrica*. **Revista Indústria**, n. 73/90, 1990, p. 23-34.

GONÇALVES, Eduardo. A Casa Edison e a formação do mercado fonográfico no Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX. **Desigualdade & Diversidade**, Rio de Janeiro, n. 9, p.105-122, dez. 2011. Disponível em: <http://desigualdadediversidade.soc.puc-rio.br>. Acesso em: 12 out. 2015.

HARTWIG, N. L, CARLINI, A. GUILHERME FONTAINHA (1887-1970): PROTETOR DOS PIANOS ESSENFELDER. **Anais do VIII Fórum de Pesquisa Científica em Arte**. Curitiba: ArtEmbap, 2011. Disponível em: <http://www.embap.pr.gov.br>. Acesso em: 9 jun. 2015.

HARTWIG, Nathalia Lange. **Do centenário ao declínio: os últimos cinco anos da Fábrica de Pianos Essenfelder (1990-1995)**. 2013. 49 f. TCC (Graduação) - Curso de Bacharelado em Música, Deartes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

LUZ, Angela Ancora da. A *Escola Nacional de Belas Artes*: Porões e Salas ou Modernidade e Tradição. In: **COLÓQUIO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE**, 22., 2002, Porto Alegre. Anais... Porto Alegre: Cbha, 2002. p. 1 - 10. Disponível em: www.cbha.art.br. Acesso em: 13 nov. 2015.

MAGALDI, Cristina. Cosmopolitismo e world music no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 1, v. 2, p. 42-85, jun. 2013.

MARCILIO, Daniel. O Historiador e o Jornalista: A História imediata entre o ofício historiográfico e atividade jornalística. **Aedos**, Porto Alegre, v. 5, n. 12, p.42-63, jul. 2013.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces. **Tempo**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p.73-98, 1996. Disponível em: <http://www.historia.uff.br>. Acesso em: 23 set. 2015.

NASCIMENTO, Uelba Alexandre do. Música e boemia nas primeiras décadas do século XX. In: **SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA**, 28., 2015, Florianópolis. Anais... . Florianópolis: Snh, 2015. p. 1 - 14. Disponível em: <http://www.snh2015.anpuh.org>. Acesso em: 08 out. 2015.

NEGURA, Lilian. L'analyse de contenu dans l'étude des représentations sociales. Sociologies: Revue de l'Association internationale des sociologues de langue française. 2006. Disponível em: <http://sociologies.revues.org/993?&id=993>.

NOGUEIRA, Isabel Porto. O pianismo na cidade de Pelotas (RS, Brasil) de 1918 a 1968. In: **CONGRESSO DA ANPPOM**, 14., 2003, Porto Alegre. Anais... . Porto Alegre:, 2003. p. 1 - 8. Disponível em: <www.anppom.com.br/anais>. Acesso em: 25 set. 2015.

PIMENTEL, Alessandra. O método da análise documental: seu uso numa pesquisa historiográfica. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, n. 114, p.179-195, nov. 2001.

POZOBON, Rejane Oliveira; MIRANDA, Clarissa Mazon. Protocolo de análise para classificação das fontes jornalísticas em mídia impressa: uma ferramenta para o estudo do enquadramento. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 24, p.16-30, jan-jun, 2012. Disponível em: <<http://revistaalceu.com.puc-rio.br>>. Acesso em: 29 maio 2015.

SAMPAIO, Lilian Alves. **Vaidade e ressentimento dos músicos populares e o universo musical do Rio de Janeiro no início do século XX**. 2011. 280 f. Tese (Doutorado) - Curso de Sociologia, Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br>>. Acesso em: 14 nov. 2015.

SÁ-SILVA, Jackson Ronie; ALMEIDA, Cristóvão Domingos de; GUINDANI, Joel Felipe. Pesquisa documental: pistas teóricas e metodológicas. **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**, v. 1, n. 1, p.1-15, jul. 2009. Disponível em:<<http://rbhcs.com>>. Acesso em: 15 mar. 2015.

SILVA, Lidiane Rodrigues Campêlo da et al. Pesquisa documental: alternativa investigativa na formação docente. In: **CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO**, 9., 2009, Curitiba. Anais... . Curitiba: Pucpr, 2009. p. 4554 - 4566.

SILVA, Andressa Hennig; FOSSÁ, Maria Ivete Trevisan. Análise de Conteúdo: Exemplo de Aplicação da Técnica para Análise de Dados Qualitativos. In: **ENCONTRO DE ENSINO E PESQUISA EM ADMINISTRAÇÃO E CONTABILIDADE**, 4., 2013, Brasília. Anais... . Brasília: Anpad, 2013. p. 1 - 14. Disponível em: <<http://www.anpad.org.br>>. Acesso em: 29 maio 2015.

SILVEIRA, Éder da Silva. História Oral e memória: pensando um perfil de historiador etnográfico. **MÉTis: história & cultura**, Caxias do Sul, v. 6, n. 12, p.35-44, 2007.

SOUSA, Jorge Pedro. **Elementos de Teoria e Pesquisa da Comunicação e dos Media**. 2. ed. Porto: 2006. 823 p. Disponível em: <<http://bocc.unisinos.br>>. Acesso em: 06 maio 2015.

SOUSA, Márcia Cristina da Silva. **Entre achados e perdidos: colecionando memórias dos Palácios Cinematográficos da cidade do Rio de Janeiro**. 2013. 439 f. Tese (Doutorado) - Curso de Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

THOMSON, Alistair. Reconstruindo a memória: questões sobre a relação entre a história oral e as memórias. **Projeto História**. São Paulo: EDUC, 1997. p. 51-84.

TOURINHO, Adriana de Oliveira. A influência das reformas urbanas parisienses no Rio de Janeiro dos anos 20. In: **JORNADA DE ESTUDOS HISTÓRICOS**, 3., 2007, Rio de Janeiro. Anais... . Rio de Janeiro: Ufrj, 2007. p. 1 - 12. Disponível em: <<https://revistadiscentepgghis.files.wordpress.com>>. Acesso em: 16 nov. 2015.

VERMES, Mônica. Teatros, circuitos e repertórios no mundo musical carioca de final de século XIX e início do século XX. In: **CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**, 24., 2014, São Paulo. Comunicação. São Paulo: Anppom, 2014. p. 1 - 8. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br>>. Acesso em: 14 out. 2015.

VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes; RIBEIRO, Lucas D.'Alessandro; TOLÓN, Rosa Maria. **A musicologia e sua relação interdisciplinar com outros saberes**. Disponível em: <http://www.usc.br>.

LIVROS:

ANDRADE, Clarissa Lapolla Bomfim. **A Gazeta Musical: Positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil.** São Paulo: Unesp, 2013. 262 p.

ANDRADE, Mário de. **A Lição do Guru: Cartas a Guilherme Figueiredo 1937-1945.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

ANDRADE, Mário de. **Música e Jornalismo: Diário de S. Paulo.** São Paulo: Hucitec: Edusp, 1993. 327 p. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Paulo Castagna

ANDRADE, Mário de. **Sejamos todos musicais.** São Paulo: Alameda, 2013. 176 p.

AZEVEDO, Antonio Carlos do Amaral. **Dicionário de nomes, termos e conceitos históricos.** 4. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2012. 464 p.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo.** Lisboa: Edições 70, 1977.

BARRETO, Jorge Lima. **Música e Mass Media.** Hugin - Editores, Ltda, 1995. 298 p.

BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS. **Trabalho, técnica e arte:** Pianos Essenfelder. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v.22, n. 103, mar. 1995.

BORGES, V. P. **Grandezas e misérias da biografia.** In: Fontes históricas. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2008.

BRASIL, Murilo. **O Amarelinho é a luz da Cinelândia.** 2. ed. Rio de Janeiro: Teatral, 2009. 104 p.

CANDAU, Joel. **Memória e identidade.** São Paulo: Contexto, 2012.

CELLARD, A. A análise documental. In: POUPART, J. et al. **A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos.** Petrópolis, Vozes, 2008.

CHUEKE, Zélia (Org.). Prefácio. In: CHUEKE, Zélia. **Leitura, Escuta e Interpretação.** Curitiba: UFPR, 2013. p. 9-16.

DOURADO, H. A. **Dicionário de termos e expressões da música.** São Paulo: 1ª Edição, Editora 34, 2004.

FABRIS, Annateresa (Org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX.** 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. 292 p.

FARGE, Arlette. **O Sabor do Arquivo.** São Paulo: Edusp, 2009. 120 p. Tradução Fátima Murad.

FRANÇA, Eurico Nogueira. **Música do Brasil: Fatos, figuras e obras.** Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1957. 141 p

FRANK, L. E. C. M.; FRANK, H. M. **Pianos Essenfelder – Cem anos,** Curitiba, SEEC, 1991.

FREITAG, Léa Vinocur. **Momentos da Música Brasileira.** São Paulo: Livraria Nobel, 1985. 175 p.

FUGMANN, W. **Os alemães no Paraná;** Traduzido por Francisco L. Paulo Lange. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2008. Tradução de: *Die deutschen in Paraná, 1929.*

GAMBOA, Silvio Sánchez. **Projetos de pesquisa, fundamentos lógicos: a dialética entre perguntas e respostas.** Chapecó: Argos, 2013. 159 p.

GASKELL, George. Entrevistas individuais e grupais. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: Um manual prático**. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2015. Cap. 3. p. 64-89.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2014. 216 p.

GOFF, Jacques Le. Documento/Monumento. In: GOFF, Jacques Le. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990. p. 535-549. Tradução Bernardo Leitão [et al.]. Disponível em: <<http://memorial.trt11.jus.br>>. Acesso em: 18 mar. 2015.

HERSCOVITZ, Heloiza Golbspan. Análise de conteúdo em jornalismo. In: LAGO, Cláudia; BENETTI, Maria. **Metodologia de Pesquisa em Jornalismo**. Petrópolis: Vozes, 2007. Cap. 2. p. 123-142.

JOVCHELOVITCH, Sandra; BAUER, Martin W.. Entrevista Narrativa. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: Um manual prático**. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2015. Cap. 4. p. 90-113.

KERMAN, J. **Musicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1987. 331 p.

KERSTEN, M. S. A. Patrimônio cultural, a presentificação da história e da memória no Paraná, p. 211-224. In SZWAKO, J. L, OLIVEIRA, M (orgs). **Ensaio de sociologia e história intelectual do Paraná**. Curitiba, Editora UFPR, 2009.

MADURELL, François. Metodologia da Tese. In: CHUEKE, Zélia (Org.). **Leitura, Escuta e Interpretação**. Curitiba: UFPR, 2013. p. 219-231.

MELLO, E.E.C. **A HISTÓRIA DOS PIANOS ESSENFELDER**. 3. Ed. Curitiba: 1985.

MENDES, Murilo. **Formação de Discoteca**. São Paulo: Edusp, 1993.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **Metrópole em sinfonia: História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. 333 p.

OLIVEIRA, Jocy de. **Diálogo com cartas**. São Paulo: Sesi-SP, 2014. 444 p.

PATRÍCIO, Solange. **Capitães da indústria paranaense**. Instituto Euvaldo Lodi. Curitiba: IEL, 2006.

SAMARA, Eni de Mesquita; TUPY, Ismênia S. Silveira T.. **História, Documento e metodologia de pesquisa**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. 168 p.

SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros dos. **Músico, doce músico**. Belo Horizonte: UFMG, 2003. 310 p.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**. Cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Cia das Letras, 2007

WEHRS, Carlos. **Meio século de vida musical no Rio de Janeiro: 1889-1939**. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1990. 126 p.

WEHRS, C. Carlos J.. **O Rio Antigo, pitoresco e musical: Memórias e Diário**. 2. ed. Rio de Janeiro: Imaginação, 2012. 352 p.

ÁUDIOS:

MOMENTOS TRISTES DO RIO DE JANEIRO. Intérpretes: J. Otaviano. Rio de Janeiro: *Brunswick*, 1929. Disco 78 rpm, Série 10.006 B.

NOSTALGIA. Intérpretes: J. Otaviano. Rio de Janeiro: *Brunswick*, 1929. Disco 78 rpm, Série 10.006 A.

ROMÂNIA. Intérpretes: Orquestra Guanabara. Rio de Janeiro: Parlophon, 1930. Disco 78rpm, Série 13.300 A.

WAWEC. Intérpretes: Orquestra Guanabara. Rio de Janeiro: Parlophon, 1930. Disco 78rpm, Série 13.300 B.

SITES:

ALMEIDA, Luiz Antonio. Fotografia: Nicolas Alagemovitz. 2007. Disponível em: <<http://www.joaodorio.com/Arquivo/2007/04,05/fotografia.htm>>. Acesso em: 22 maio 2014.

HEMEROTECA DA BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível: <http://hemerotecadigital.bn.br/>.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL (Brasil) (Org.). *Núcleo Bernadelli*. 2015. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo434033/nucleo-bernardelli-rio-de-janeiro-rj>>. Acesso em: 02 nov. 2015.

ORQUESTRA SINFÔNICA BRASILEIRA. Disponível em: <<http://www.osb.com.br/paginadinamica.aspx?pagina=decadas>>. Acesso em: 28/03/2016.

ANEXOS

ANEXO 1 – Retrato 1 de Nicolas Alagemovits. Fonte: ACERVO PESSOAL DE RICARDO MOVITS. Brasília/DF. Acesso em 08 de novembro de 2015.



Nicolas Alagemovits [sem data]

- Retrato 2 de Nicolas Alagemovits. Fonte: ACERVO PESSOAL DE RICARDO MOVITS. Brasília/DF. Acesso em 08 de novembro de 2015.



Nicolas Alagemovits [sem data]

ANEXO 2 – Fotografia de inauguração do Movimento Artístico Brasileiro. Fonte: Jornal *Diário de Notícias*, 04 jun. 1931, p.14.

Movimento artistico brasileiro

A cerimonia da inauguração desse novo círculo de arte, no studio Nicolas



Constituiu, na verdade, uma das notas de maior projecção artistica e social desta estação de inverno, a cerimonia da inauguração do movimento Artistico Brasileiro, na sua elegante sala de espectaculos, installada magnificamente no aristocratico studio de Nicolas Alagemovits, o musicista que se fez mago da arte photographica.

A essa solemnidade compareceram as figuras de maior relevo do nosso corpo diplomatico, altas autoridades governamentais e os elementos mais representativos da alta sociedade carioca e innumeros artistas, poetas, pintores, romancistas, novellistas e jornalistas.

O salão Essenfelder, como se denomina viveu pois uma tarde maravilhosa e de magico encantamento, e na qual se fizeram ouvir em suas notaveis criações sra. Paula Barros, d. Elisa Coelho, sra. Vas-seur, Heckel Tavares, Nelson Cintra, d. Maria Jacovino, sr. Paschoal Carlos Magno, Jayme de Barros, d. Ilka Labarthe, sr. Oscar Borgheth, Luiz Peixoto, d. Nene Barouquel, d. Léa Silveira, d. Rosetta Costa Pinto, d. Eros Volusia, d. Ivone Muniz Bastos, sr. Marco Gronchi, d. Lolita Prado e muitos outros nomes de nossa intellectualidade.

Com a abertura do Movimento Artistico Brasileiro, todas as nossas artes mais se prestigiarão através das horas artisticas e os certamenos de esthetica que o Salão Essenfelder vae proporcionar á cidade miraculosa. O cliché acima é um flagrante dessa festa de arte.

ANEXO 3 – Recibo de mensalidade do Movimento Artístico Brasileiro de Ernesto Nazareth. Fonte: <<http://www.joaodorio.com/Arquivo/2007/04,05/fotografia.htm>>. Acesso em: 22 maio 2014.

MOVIMENTO ARTISTICO BRASILEIRO

Séde: STUDIO NICOLAS — Praça Floriano, 55 - 2.º - Rio
Telephones 2-0226 e 2-8467

Recebi do Snr. *Ernesto Nazareth*

a quantia de 10\$000 (dez mil reis) proveniente
da sua mensalidade de *Jan.* de 1932.

Matricula N.º *156*

Rio de Janeiro, de *15* de 1932

Nicolas
Presidente-Thesoureiro

Pessoal e Intransmissivel

INGRESSO

ANEXO 4 – Anúncios da Fábrica de Pianos Essenfelder na imprensa carioca.



Fonte: Jornal *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 jan. 1932, p.5.

PIANOS
ESSENFELDER

“SÃO BONS E SÃO
BRASILEIROS”

CADA PIANO GARANTIDO

MODELOS DE ARMARIO E DE CAUDA

DESDE 4:800\$000

A PRAZO LONGO

CASA CARLOS WEHRS

FUNDADA EM 1851

47 - RUA DA CARIOCA - 47

RIO DE JANEIRO

Guiomar Novaes
e os pianos Essenfelder

*O piano Essenfelder
possue muitas qualidades
p.º agradar aos artistas
mais exigentes*

Guiomar Novaes
Rio. 1926

“São bons e são Brasileiros”

Fonte: Fonte: Revista Weco,
Rio de Janeiro, Anno I, fev-
mar. 1929, n.4 e 5.

Guiomar Novaes e os pianos
Essenfelder

“O piano Essenfelder, possui
muitas qualidades para
agradar os artistas mais
exigentes”

Guiomar Novaes, Rio, 1926.

ANEXO 5 – Anúncio recital de Orloff no *Teatro Municipal* do Rio de Janeiro.

THEATRO MUNICIPAL
Concessionaria: Empresa Artística Associada
QUARTA-FEIRA, 14 — A'S 16,30 HORAS
RECITAL de
ORLOFF
CELEBRE PIANISTA RUSSO
FORMIDAVEL EXITO
Em programma: BACH - BRAHMS - CHOPIN -
RACHMANINOFF - SRIABINE - STRAVINSKY
PREÇOS DO COSTUME

Fonte: Jornal *Diário de Notícias*, jul. 1932.

ANEXO 6 – Programa de concerto Luba d'Alexandrowska e Antonietta de Souza no Instituto Nacional de Música, série de 1931.

Programas musicais
brasileiros - nº 224 0214
ARQUIVO MÁRIO DE ANDRADE

**PIANOS
ESSENFELDER**

"São bons e
são brasileiro"

Cauda . . . 7:800\$000
Armário . . . 5:500\$000

Depositários:
Carlos Wehrs & Cia.
Rua da Carioca, 47

mg. pmg-0214

Instituto Nacional de Musica
SALÃO HENRIQUE OSWALD

6 concertos de musica de camera
promovidos pela

Associação Brasileira de Musica
(Serie de 1931)

4.º

Quinta-feira, 17 de Setembro, às 17 horas

YANESSE LUBA d'ALEXANDROWSKA
ANTONIETTA DE SOUZA

Inscrição para associado no vestibulo, durante os intervallos do concerto,
ou na sede (rua da Carioca 47 - Tel. 2-4315) a qualquer hora do dia).

MENSALIDADE 3\$000 SEM JOIA

P R O G R A M M A

I

Bach — Preludio
2 Minuetos } da 1a. Partita
Giga

Beethoven — Variações op. 34
Adagio — Gracioso — Allegro
non troppo — Allegretto — Tempo
di Minuetto — Marcia — Allegret-
to — Rondo Adagio Molto.

Piano : Yanesse Luba d'Alexandrowska

II

Vives — Romance no estylo do seculo XVI (1a. audição)
» — Bolero no estylo do seculo XVIII (1a. audição)

Falla — El Amor Brujo
a) Cancion del Fuego-fatuo } (a pedido)
b) Cancion del Amor dolido }
(cantado em andaluz)

Manzanares — Cancion del nino (1a. audição)

Nin — Granadina.

Canto : Antonietta de Souza

III

Schumann — Romance em fa sostenido

Schumann-Debussy — Am Springbrunnen (A Fonte)

Paganini-Schumann — Estudio em mi maior

Liszt — Um supiro (estudo)
— Grande Polonaise em mi maior

Piano : Yanesse Luba d'Alexandrowska

O 5.º Concerto desta serie será realizado no dia
29 de Outubro com o seguinte programma:

I

Luciano Gallet — Suite, para flauta, clarineta, oboe,
fagote e piano
(1a. audição)

II

Villa Lobos — Sonata, para violoncello e piano
Iberê e Ilara Gomes Grosso

III

Lorenzo Fernandez — Quinteto para flauta, clarineta,
oboe, fagote e trompa

Inscreeva-se na

Associação Brasileira de Musica

Concertos para associados
Conferencias, etc.

Fonte: ARQUIVO IEB-USP, Fundo/Coleção Mario de Andrade. Nº 0214.

ANEXO 7 – Programa de concerto dos alunos do professor J. Octaviano.

28 ago. 1931.

* **SALÃO ESSENFELDER** *

Stúdio Nicolas - Rua Alcindo Guanabara, 5 - (2.º)
Sexta-feira, 28 de Agosto de 1931 — Às 21 horas

Segunda audição de Alumnos do PROFESSOR J. OCTAVIANO (Anno de 1931)

Elzi Abboud Werther Politano Luba Naiberger	Esther Naiberger Esther Dorfmann Consuelo Perez	Yolanda Rodrigues Deolinda Morgado Eponina Coutinho
---	---	---

PROGRAMMA

1.ª PARTE

CHOPIN — Preludios, op. 28, ns. 15 e 20
(Um commentador da obra de Chopin dá a esses Preludios os titulos:
n. 15 — Idyllio — Procissão funebre no convento — Idyllio
n. 20 — Choral elegiaco). Elzi Abboud

SCHUBERT — Improviso, op. 90, n. 4 Werther Politano

SPINDLER — Sonatina, op. 157, n. 2 * { 1 — Alegro con anima
2 — Andante
3 — Con fuoco Luba Naiberger

* Esta Sonatina será executada sem interrupção.

EDMOND DIET { Marcha dos soldadinhos de chumbo
Feliz encontro Esther Naiberger

KÖHLER — Brinquedo

ALBERTO NEPOMUCENO — Minuetto (n. 3 das Peças Infantis)

EDMOND DIET — Tamboril Esther Dorfmann

LUBA NAIBERGER — Serenata

BEAUMONT — Tarantella Luba Naiberger

J. OCTAVIANO — O dia de Bêbê

1 — Despertar de Bêbê 2 — Bêbê entre as bonecas 3 — Morte de uma boneca	4 — Triste lembrança 5 — Oração da noite 6 — Bêbê adormece
---	--

Esther Naiberger

2.ª PARTE

GRIEG — Melodia, op. 47 Consuelo Perez

SPINDLER — Gondoleira, op. 186 Yolanda Rodrigues

CHOPIN — Preludio, op. 28, n. 17
(Um commentador da obra de Chopin dá a esse Preludio o titulo:
Crepuscular (Romance) Deolinda Morgado

SAINT-SAËNS — 1ª Mazurka Eponina Coutinho

DEBUSSY — 1.ª e 2.ª Arabescos Elzi Abboud

SINDING — Marcha grotesca,
op. 32, n. 1

MASSENET — Eau courante
(Improviso)

Soudain l'eau par le granit noir,
Orangeuse et désespérée,
En grelots d'écume nacrée
Secroule au fond d'un entonoir

Francisque Rochez
(Albepierre, été, 1896)

Werther Politano

PROXIMAS AUDIÇÕES

84 Estudos de Cramer executados a dois pianos segundo a edição revista
e anotada por Arthur Napoleão (Publicados pela Casa Arthur Napoleão)

O PRIMEIRO ESTYLO DE BEETHOVEN — Audição de quatro Sonatas.

Fonte: ACERVO DE MÚSICA E ARQUIVO SONORO DA BIBLIOTECA NACIONAL,
Rio de Janeiro/RJ. Acesso em 26 de outubro de 2015.

SALÃO ESSENFELDER

Studio Nicolas - Rua Alcindo Guanabara, 5 - (2.º)

Segunda-feira, 14 de Dezembro de 1931 - Às 21 horas

Nona audição de Alumnos do PROFESSOR J. OCTAVIANO (Anno de 1931)

Esther Naiberger
Luba Naiberger
Yolanda Rodrigues
Consuelo Perez

Elzi Abboud
Hilda Reis
Maria da Gloria Carvalhosa

Maria José Carvalhosa
Deolinda Morgado
Eponina Coutinho
Werther Politano

PROGRAMMA

Autores Brasileiros

I

J. OCTAVIANO — O dia de Bêbê

- | | |
|---------------------------|----------------------|
| 1 — Despertar de Bêbê | 4 — Triste lembrança |
| 2 — Bêbê entre as bonecas | 5 — Oração da noite |
| 3 — Morte de uma boneca | 6 — Bêbê adormece |

Esther Naiberger

J. OCTAVIANO — Os Sonhos de Bêbê

Temas populares brasileiros sobre assumptos infantis
— Colligidos por Honório de Carvalho — Ilustrações de J. Carlos

- | | |
|---------------------------|--------------------------|
| 1 — Bêbê adormece | 4 — Historia da Avozinha |
| 2 — As Fadas do bosque | 5 — A Gata Borralheira |
| 3 — A morte de João Ratão | 6 — Despertar de Bêbê |

Luba Naiberger

BARROSO NETTO — Valsa lenta (em la menor)

Yolanda Rodrigues

J. OCTAVIANO — Folha d'Album n.º 5

Consuelo Perez

ALBERTO NEPOMOCENO — Folha d'Album n.º 2

Elzi Abboud

ALBERTO NEPOMUCENO — Galhofeira

Hilda Reis.

II

LEOPOLDO MIGUÉZ — Nocturno

Maria da Gloria Carvalhosa.

ARTHUR NAPOLEÃO — Romance

Deolinda Morgado

ALBERTO NEPOMUCENO — Nocturno

Maria José Carvalhosa.



DUAS CANÇÕES POPULARES BRASILEIRAS

Transcriptas para piano por J. OCTAVIANO

- | | |
|---|------------------|
| 1 — LUA BRANCA (Melodia de Francisca Gonzaga) | Eponina Coutinho |
| 2 — A CASINHA PEQUENINA | Deolinda Morgado |

HENRIQUE OSWALD — Tarantella

Werther Politano

Convite para Família

ANEXO 8 – Lista dos pianistas brasileiros com dados registrados no *Fonds Montpensier*

FONDS MONTPENSIER : Boîte Brésil, Virtuoses

Pianistes:

Bruzon	Nunes, Mathilde
Burle, Marx	Oswaldo, Alfredo
Caldeira, Joao	Pereira, G.
Camerini, Mario	Rebello, A
Castro, M.A.	Rocha, I. da
Fonseca, A. M	Rudge Miller
Freire, Nelson (hors Fds M)	Salemi, Judith
Galet, Luciano	Saules, Dulce de
Josetti, Dyla Tavares	Soledade, Nadia
Kunning, Lisa	Souza Lima
Martins, Jose Eduardo	Tagliafeno, Magda
Martins Braulio	Tarares, Roberto
Medeiros, Nair	Vasconcellos, Cecilia de
Monteriro da Silva, Mario	Vasconcellos, M. de M.
Munoz, Antonio	Verguciro, Sylvinha Lobo
Nascimento, O	Vianna Guedes, N.
Novaes, Guiomar	Walborg Nepomucano, Mme

Fonte: CHUEKE, Zélia, Arquivo pessoal. Lista de conteúdo, fotos e anotações do *Fonds Montpensier, Boîte Brésil, Virtuoses, BnF, Département de Musique*.

ANEXO 9 – Lista dos pianistas que se apresentaram no Salão Essenfelder

- | | | |
|-------------------------------|------------------------------------|----------------------------------|
| 1. Agueda de Souza | 26. Eva Felício dos Santos | 49. Marina Quartim de Moura |
| 2. Alcina Navarro de Andrade | 27. Evangelina de Alencar | 50. Mario de Azevedo |
| 3. Alice Leite Soares | 28. Francisco Mignone | 51. Mario Sobral |
| 4. Amelia de Rezende Martins | 29. Frutuoso Viana | 52. Martinez Grau |
| 5. Ana Benvenida de Toledo | 30. Gianetti | 53. Mathilde Tavares |
| 6. Antonietta de Souza | 31. Gilda Liserra | 54. Michael von Zadora |
| 7. Arnaldo Estrella | 32. Honorina Silva | 55. Nair de Oliveira |
| 8. Arnaldo Marchesotti | 33. Isabel Gusmão | 56. Nícia Roubeaud |
| 9. Arnaldo Rebello | 34. Ismael Figueiredo | 57. Nícia Silva |
| 10. Arthur Rubinstein | 35. J. Octaviano | 58. Nycia Roubad |
| 11. Augusto Monteiro de Souza | 36. João Evangelista | 59. Octavio Maul |
| 12. Brutus Pedreira | 37. Jorge Magalhães Graça | 60. Odette Faria |
| 13. Burle Marx | 38. José Magalhães Graça | 61. Ophelia do Nascimento |
| 14. Celina Nigro | 39. Judith Agner | 62. Orloff |
| 15. Charley Lachmund | 40. Julieta Gomes de Menezes | 63. Oscar da Silva |
| 16. Clotilde Lemos | 41. Leda Lourdes Ferreira da Silva | 64. Osvaldo Stamato |
| 17. Dario Silva | 42. Leonor Macedo Costa | 65. Regina Maria de Mesquita |
| 18. Dora Pinto | 43. Lisette de Oliveira | 66. Roberto Tavares |
| 19. Ella Podorolsky | 44. Luba d'Alexandrowski | 67. Sylvinha Marques |
| 20. Elzi Abboud | 45. Luciano Gallet | 68. Undine de Melo |
| 21. Ernesto Nazareth | 46. M. Pires Ferreira | 69. Villa Lobos |
| 22. Erszi Gero | 47. Maestro Fortuno | 70. Werther Politano |
| 23. Estephania de Macedo | 48. Marianne Izard | 71. Yolanda Ferreira |
| 24. Esther Naiberger | | 72. Yollanda de Ferreira Vilhena |
| 25. Eugenia Spivacow | | 73. Zacharias Rego Monteiro |
| | | 74. Zelia Villas-Boas |

Fonte: Levantamento realizado através de pesquisa na Hemeroteca Digital.
Disponível: <http://hemerotecadigital.bn.br/>.

ANEXO 10 – Lista dos pianistas fotografados por Nicolas Alagemovits

1. Alexander Brailowsky
2. Arthur Rubinstein
3. Ary Barroso
4. Bernardo Segall
5. Brenno Moiseiwitsch
6. Burle Marx
7. Carlos Zecchi
8. Claudio Arrau*
9. Dolores Cecilia de Vasconcellos**
10. Dyla Josetti
11. Ernesto Nazareth**
12. Francisco Mignone
13. Guiomar Novaes
14. Henrique Oswald
15. Ignaz Friedmann
16. J. Octaviano
17. Maria Amélia Rezende Martins
18. Nise Poggi Obino
19. Odette Faria
20. Ophelia do Nascimento**
21. Roberto Tavares**
22. Walter Rummel

* A fotografia de Claudio Arrau não consta nos anexos, mas é possível consultá-la na Revista *Phono-Arte*, Ano III, n. 48, 30 nov. 1930.

** As fotografias dos pianistas mencionados já foram inseridas no corpo do texto dessa pesquisa.



1. Alexander Brailowsky

(Revista *Phono-Arte*, nº 25, 1929)



2. Arthur Rubinstein

(Revista *Phono-Arte*, nº 25, 1929)



3. Ary Barroso

(<https://www.fb.com/Nicolas-Alagemovits>)



4. Bernardo Segall

(O Malho, Ano I, jul. 1929)



5. Brenno Moiseiwitsch

(Revista *Phono-Arte*, nº 24, 1929)



6. Burle Marx

(Diário de Notícias, 27 set. 1933, p. 9)



7. Carlos Zecchi

(Revista Ilustração Musical, Ano I, n.2, set. 1930)



10. Dyla Josetti

(O Jornal, 31 ago. 1932, p. 7)



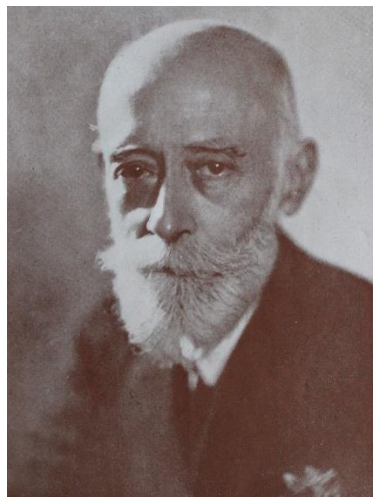
12. Francisco Mignone

(<https://www.fb.com/Nicolas-Alagemovits>)



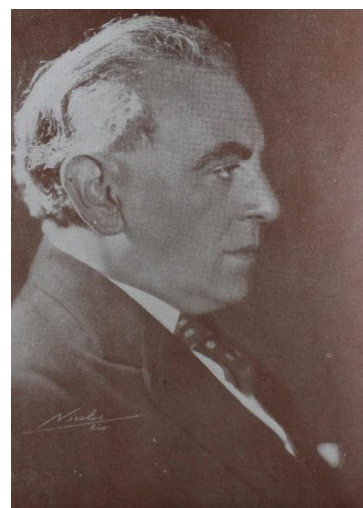
13. Guiomar Novaes

(ABDALA, 2003, p. 133)



14. Henrique Oswald

(Revista *Phono-Arte*, nº 25, 1929)



15. Ignaz Friedmann

(Revista *Phono-Arte*, nº 25, 1929)



16. J. Octaviano

(Diário de Notícias, 11. Nov. 1933, p. 6)



17. Maria Amélia Rezende Martins

(Revista Ilustração Musical, Ano I, n.4, nov.1930)



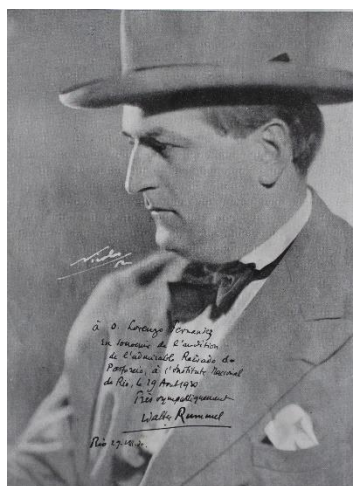
18. Nise Poggi Obino

(<https://www.fb.com/Nicolas-Alagemovits>)



19. Odette Faria

(Jornal O Radical, 26 nov. 1933, p.4)



22. Walter Rummel

(Revista Ilustração Musical, Ano II, n.1, jan.1931)

ANEXO 11 - Fotografia de Alexandrina Ramalho. Autoria de Nicolas Alagemovits.



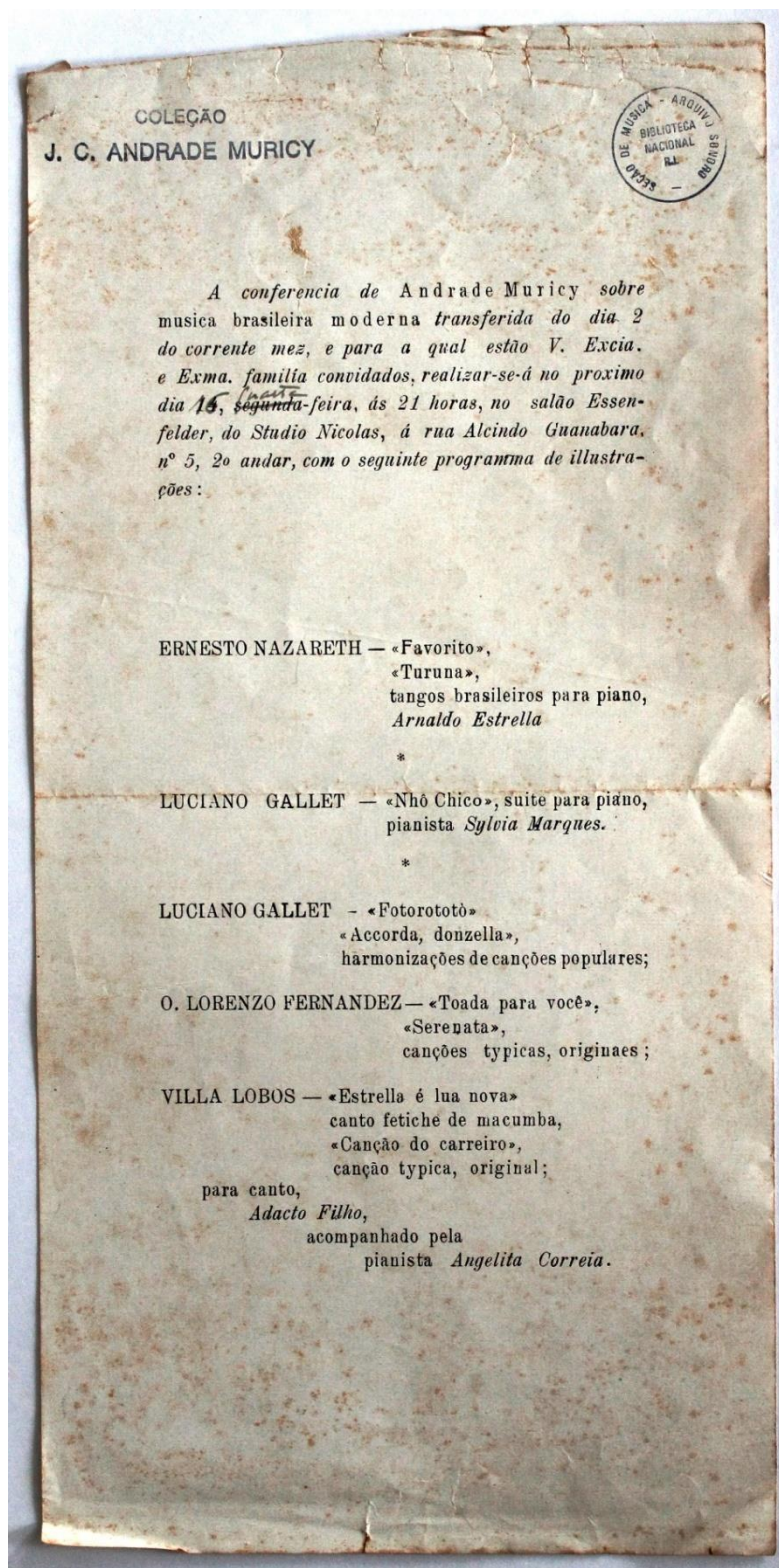
Fonte: Notas de arte. Revista Fon-fon, 28 maio 1932, p.12.

ANEXO 12 - Fotografia de Francisco Braga. Autoria de Nicolas Alagemovits.

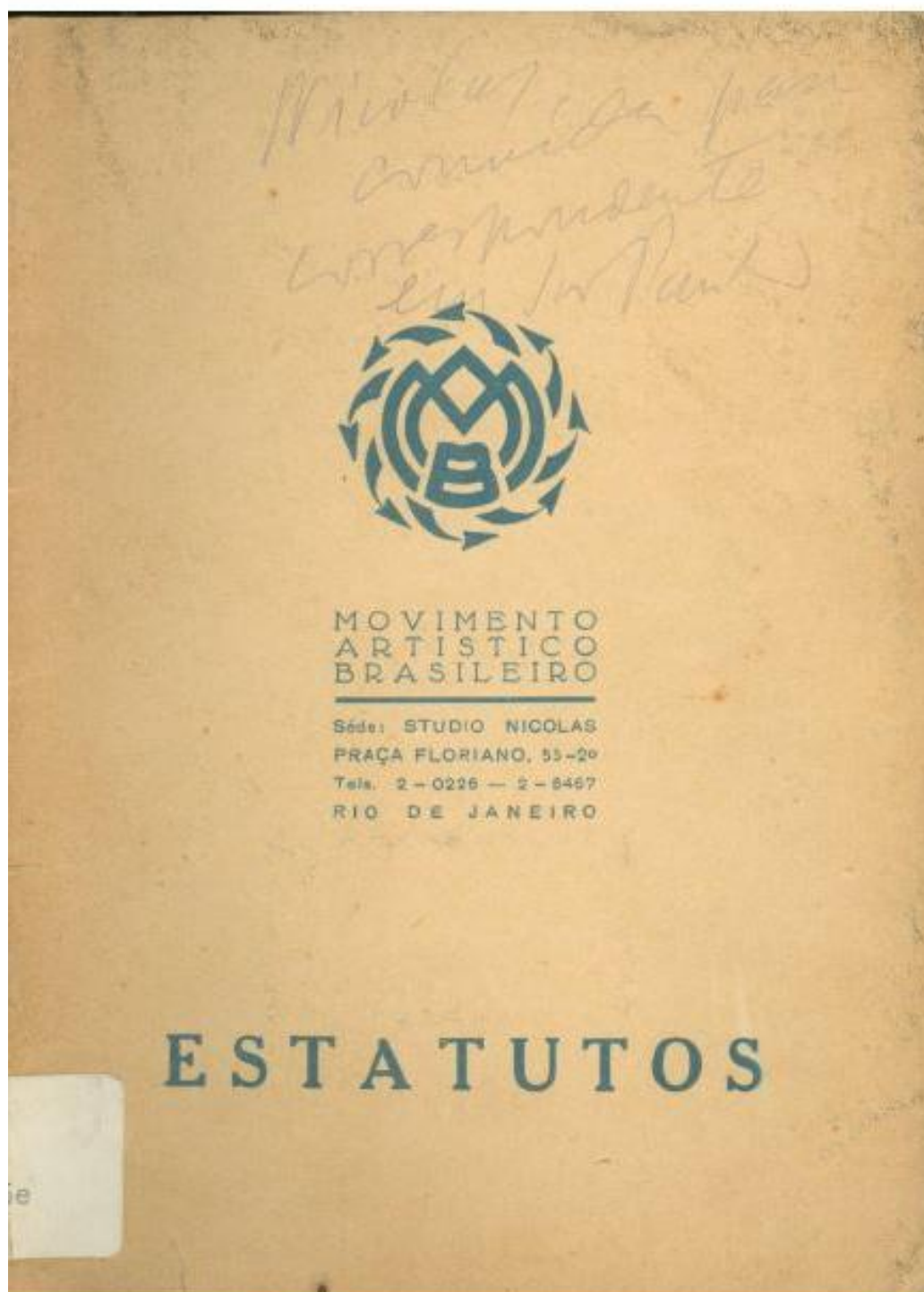


Fonte: Revista Ilustração Musical, out. 1930.

ANEXO 13 – Anúncio de adiamento da conferência de Andrade Muricy no Salão Essenfelder.



Fonte: ACERVO DE MÚSICA E ARQUIVO SONORO DA BIBLIOTECA NACIONAL, Rio de Janeiro/RJ. Acesso em 26 de outubro de 2015.

ANEXO 14 – Capa do Estatuto do Movimento Artístico Brasileiro.

Fonte: *Estatuto Movimento Artístico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Paulo Pongetti, 1931. Arquivo IEB-USP, Acervo Mário de Andrade, código do documento: MA700 M935e.

ANEXO 15 – Transcrição e transcrição da entrevista realizada com Ricardo Movits, em sua residência localizada em Brasília/DF, no dia 8 de novembro de 2015, sobre Nicolas Alagemovits. Entrevistadora Nathalia Lange Hartwig para o projeto de pesquisa do Mestrado em Música – UFPR.

Nathalia Lange Hartwig [NLH]: Então, primeiramente eu gostaria de agradecer a sua disponibilidade aqui, de ter me recebido. Bom, eu gostaria que você se apresentasse e falasse quem você é.

Ricardo Movits [RM]: Meu nome é Ricardo Alagemovits. Eu, artisticamente, assino Movits. Tem até uma história interessante que depois eu vou lhe contar, é pra facilitar porque o nome é muito grande, não é? Eu sou neto do Nicolas Alagemovits, infelizmente não cheguei a conhecê-lo, porque quando ele faleceu meu pai tinha 7 anos de idade, nem ele chegou a conviver muito com o pai e sou de uma família de artista... minha mãe era artista, meu pai também gostava de arte, minha avó que era casada com o Nicolas [pronúncia romena] ou Nicolas [pronúncia brasileira], era uma artista em potencial e acabou sustendo a família com a arte dela. Porque quando meu avô morreu, minha avó era muito novinha e roubaram tudo dele. Roubaram tudo e deixaram ela na miséria. Ela com duas crianças para sustentar não é, meu pai e a minha tia. E ela começou a fazer uns quadros e falava que era um pintor romeno, que para dar uma importância, vendia esses quadros e assinava Movits. Eu não sabia disso até eu começar a pintar, que eu pinto desde os sete anos de idade, assinava Ricardo Alagemovits e ocupava a tela inteira, não é? Aquele nome... depois fiquei Alagemovits que também era enorme, aí comecei R. R Movits. Aí disse: Opa! Esse Movits tá bom. Aí tirei o R e ficou só o Movits. E quando isso aconteceu, minha avó contou essa história e mostrou um quadro dela assinado Movits. O único que sobrou. Eu tenho aqui em algum lugar. [Risadas]. E aí eu achei fantástico, porque mesmo sem querer, acabei entrando também nessa. E ela que me contava as histórias dele, obviamente, ela ficou traumatizada com isso e ela não queria que ninguém fosse artista. Com aquela ideia de que artistas passam fome. Mas o meu avô era muito conhecido na época, tinha bastante coisa, mas minha avó era muito novinha e uma mulher na década de 30, não é? Feita para casar e para cuidar de família, então quando ela tomou conhecimento da situação já tinham passado nome, tinham levado a máquina dele, tudo. Roubaram os instrumentos todos. Ele fundou aquele Movimento Artístico Brasileiro e aí na época, eu não me lembro quem era, mas o presidente do Movimento começou a dizer que o apartamento em que eles estavam era do Movimento e queriam tirar dela. Mas ela acabou ganhando na justiça e ficou com o apartamento porque era a única coisa que eles tinham. Bom, o que mais você tem assim... pontos?

[NLH]: Porque o Nicolas veio ao Brasil?

[RM]: Ele veio... Ele fugiu da guerra na época e, lá ele era conhecido também como fotógrafo e tudo, então ele basicamente armou uma exposição falsa. A ideia nem era vir para o Brasil, era ir para a Argentina, mas aí o navio parou no Brasil. Quando ele parou no Brasil ele ficou encantado com o Brasil...

[NLH]: Rio de Janeiro?

[RM]: Rio de Janeiro... Rio de Janeiro. Ele ficou encantado. Se encantou com o Rio de Janeiro e nem foi para a Argentina. Acabou nem conhecendo a Argentina e ficou no Brasil. E aí acabou conhecendo a minha avó e se encantou tanto que a ideia era o que? Era se tornar um cidadão brasileiro. Mas infelizmente não conseguiu a cidadania, acabou morrendo antes com 42 anos de idade. Acho que foi.

[NLH]: Quando ele chegou ao Rio ele tentou ser naturalizado e infelizmente...

[RM]: Isso. Ele já era fotógrafo, já era conhecido e tinha muito conhecimento. O fotógrafo era um ser muito importante na época. Principalmente essa época mais cultural e política, o fotógrafo era fundamental. Então quando se tinha um fotógrafo, entre aspas, oficial do Rio de Janeiro e ele estava entre esses fotógrafos da época, tinha o Malta, não é? Tinham uns 3 ou 4 que eram bem atuantes. Mas ele foi considerado, ele lançou uma série de cartões postais, isso inclusive foi ideia dele de fazer cartões postais com imagens do Rio. Então ele fez coisas na época que não existiam. E outros copiaram depois, depois eu vi essas fotografias assinadas por outro. Ou seja, era o arquivo fotográfico dele que roubaram e apagaram o nome botaram outro nome. É complicado. E aí você provar quem é quem, é... Porque roubaram tudo dele, quando ele morreu levaram tudo. Desculpe não estar em uma sequência cronológica...

[NLH]: Quanto a isso não se preocupe. As coisas vem...

[RM]: E eu vou lembrando de histórias também...

[NLH]: Porque eu li que a personalidade dele... ele apoiava sempre os artistas e ele tinha algumas ideias muito à frente do tempo. De homenagear, de trazer os artistas e valorizar os artistas.

[RM]: Exatamente. Essa coisa das audições, finais de semana, das pessoas se juntar para ver uns artistas. Não era um show, mas era um pequeno show que ele promovia no estúdio dele, que era o *Studio Nicolas*. E isso foi uma revolução artística, o Movimento Artístico Brasileiro que ele apoiou e fundou e dali veio o Ernesto Nazareth e vários pintores também, o Terus também foi lançado por ele. Tem vários, depois eu posso te passar uma lista do que eu lembrar, porque agora eu não lembro.

[NLH]: Mas o MAB era uma sociedade?

[RM]: Era uma sociedade de artistas, para promover a arte.

[NLH]: Fundada?

[RM]: Fundada por ele [Nicolas].

[NLH]: E tinha estatuto, tinha toda a formação.

[RM]: Tinha tudo. Claro. Tudo como manda o figurino mesmo.

[NLH]: E esses documentos acabaram se perdendo, talvez?

[RM]: Muita coisa se perdeu. Eu tenho, que quando ele morreu, teve um jornal da época que guardou todas as reportagens que foi feita nesse dia, da morte dele. Então saiu muita coisa no jornal. Eu tenho isso aí, ainda não sei onde está, mas eu tenho e vou conseguir essa cópia para você. E ali fala muita coisa, muitas histórias que eu sei também acabei vendo dali, né. Tem uma história interessantíssima, que ele estava, que ele fotografava... A fotografia oficial do Getúlio Vargas, foi ele quem fez, a presidencial, foi feita lá no estúdio. E na época dos coronéis e tudo. Ele que fotografava todo mundo. Ai teve uma que ele estava lá e tinha o coronelzão esperando e ele preparou a máquina e, de repente, ele olha assim, pega a máquina e sai correndo e volta uma hora depois. E aí, quando ele voltou lá o coronel estava uma pilha de nervos. Mas como o senhor faz isso, me deixa aqui esperando? E ele na calma dele falou assim: Perdão. Mas coronéis como o senhor aparecem aqui todos os dias, mas uma nuvem igual aquela era única e eu tinha que fotografar. E fotografou a nuvem. Era artista né, uma mentalidade, uma mente de artista.

[NLH]: Sim, exatamente. E as fotos dele eram muito artísticas, eram totalmente artísticas...

[RM]: Era muito artísticas. Sempre tinha, ele jogava muito com o claro escuro, então geralmente um lado era bem na sombra e outro bem iluminado. Ele falava isso, que a fotografia é isso: o contraste sempre do claro e do escuro. Agora como você vai conseguir esse contraste depende da posição da luz, da contra luz e tudo, para conseguir esse contraste. E ele era craque nisso.

[NLH]: Eu acho também que é uma questão de sensibilidade artística. Que pelo o que eu li fica evidente em relação a ele. Eu acho que para tudo, não só para a fotografia e até por isso ele acabou indo para as outras áreas também.

[RM]: E se envolvia em todas as áreas. Ele conseguia ver o artista e se alguém tinha um potencial ele explorava esse potencial até a pessoa se tornar, né? Então

isso era muito interessante dele. Eu acho que eu tenho muito dessa veia artística dele. Meu pai sempre falava isso, porque desde pequenininho eu comecei a trabalhar em todas as áreas, né? E hoje trabalho muito com cinema que envolve todas as áreas. É bacana. Eu sempre penso nisso quando eu estou atuando, fazendo as minhas manifestações artísticas eu sempre penso nessa coisa do meu avô.

[NLH]: Porque é história, não é? É a sua história.

[RM]: E uma vontade que tenho, nisso tenho certeza que você vai poder me ajudar muito, é a ideia de fazer um documentário, e talvez até uma ficção da história dele, porque tem muita coisa interessante, né?

[NLH]: Com certeza. Porque até uma coisa que eu percebi na minha pesquisa é que não tem muita coisa sobre ele, pouquíssima coisa e as que tem não retratam ele na totalidade que ele era, o artista que ele era. As vezes falam do ponto específico da fotografia ou são informações fragmentadas, que a gente vai pegando nos jornais, que é a minha fonte. Agora fechar esse quebra cabeça...

[RM]: Agora imagina quando não tinha internet. Eu ficava sabendo só quando minha avó contava e não gostava de contar muito, porque na cabeça dela ele deixou ela na miséria. Não foi culpa dele, coitado, mas deixou ela na miséria [...]. Ela com 2 filhos, para poder tomar conta. Ela tinha raiva dos artistas, porque? Porque todo mundo que era amigo na época que ele estava vivo, acabou se tornando um inimigo, ninguém apoiou ela, ninguém da época, ninguém. Não os artistas que ele lançou, mas o pessoal do próprio movimento, né, que querendo ou não uma sociedade, um grupo que existia uma hierarquia, sempre tem aquela coisa do ego, o presidente, o vice presidente, então, que é o mal do ser humano, o ego acabou interferindo nessa pseudo amizade que poderia ter ajudado a minha família. Então na verdade ela saiu do zero, coitada, do zero. Mas esse do zero dela, acabou aflorando e despertando a arte que ela tinha e nem ela sabia. Por uma necessidade realmente. Acho que como ela convivia com esses artistas todos acabou utilizando o tempo e começou a pintar porcelana e tem uma série de coisas que minha avó acabou fazendo.

[NLH] Mas e porque o estúdio terminou? Quando ele faleceu o que aconteceu?

[RM]: Terminou porque roubaram tudo de lá. Invadiram, roubaram e ela não sabia lidar com aquilo, a gente não sabia se era uma propriedade dele ou não, se era uma coisa alugada que ele tinha, ninguém sabia, e ela acabou se perdendo. Ela não tinha condições, ela tinha na época o que, 19, 20 anos, era muito novinha, hoje uma mulher com essa idade já está muito esperta, mas na época, mil novecentos e trinta e pouco...

[NLH] O estúdio acabou logo em seguida que ele faleceu?

[RM]: Acabou logo em seguida, e acabou vazio sem nada, então acabou se perdendo, já não tinha o que ter, ele já não era uma figura atuante, então acabou se perdendo, não tinha material para poder, ninguém assumiu a coisa, vamos dar prosseguimento. Meu pai na época tinha 7 anos, minha tia tinha 9, então, 2 crianças, 3 crianças, posso contar com minha avó...

[NLH] E o Nicolas faleceu por?

[RM]: Foi ataque de coração, era muito boêmio. Imagina, artista naquela época, uma figura conhecida, cercado de artistas, políticos e personalidade importante da época, bebia bem, fumava charuto, ou seja, lá o que era mais na moda na época, mas era boêmio. Era o verdadeiro artista. E claro, isso acabou afetando a saúde.

[NLH]: Dentro do estúdio, ele... Além de apoiar e trazer todas as formas de arte, não só a fotografia, que na época ainda era uma discussão de fotografia ser arte ou não ser arte, e pelo que li ele defendia que sim, era uma arte obviamente...

[RM]: Era uma arte, porque, o que é a arte na visão do que ele tinha, era exatamente a visão do artista em relação a uma paisagem, uma pessoa, então ele ia jogar a visão dele dessa pessoa, ele trabalhava, não tinha photoshop, não tinha nada, era o recurso de luz, era preto e branco, é luz e sombra, era o que ele trabalha muito bem. Naquela foto oficial do Roberto Marinho, Roberto Marinho foi um que ele apoiou na época.

[NLH]: Que inclusive é a capa do livro, não aparece a assinatura, mas é a capa do livro.

[RM]: Não aparece, exatamente. Na época que o Roberto Marinho faleceu, apareceu essa foto dele bem destaque vinculado na televisão, e apareceu com a assinatura. Eu não sabia, foi aí que eu: Poxa! é a foto do meu avô e ficou um tempão, o enterro dele apareceu sempre aquela foto. Foi aí que comecei a pesquisar isso, o Bial lançou um livro que tem a capa, mas ai já tirou o nome com medo que a família entrasse com um processo, mas...

[NLH]: É verdade. Isso acabou complicando alguns trabalhos, essa questão dos direitos.

[RM]: Exato, então tem muita foto que até hoje é divulgada, Carmem Miranda, as principais fotos da Carmem Miranda ele que tirou, mas não aparece a assinatura dele, eles cortam exatamente na assinatura. Uma ou outra que você consegue ver que está lá a assinatura: Nicolas.

[NLH]: Muitos acabam passando, e se perdendo da história como se não tivesse um fotógrafo por trás da imagem.

[RM]: Claro.

[NLH]: Mas, o fato que ele tocava piano também, era pianista, porque será que ele teve essa ideia de fundar o Salão Essenfelder? Eu li algumas coisas que a fábrica doou um piano.

[RM]: Porque ele tinha essa mentalidade, como você deve ter percebido, muito à frente da época. Então ele pensava, que hoje em dia é natural você pensar: Poxa, eu quero montar um estúdio aqui para promover pianistas e aquela fábrica faz pianos e é boa. Vou fazer um contrato com a fábrica que ela me dá um piano e eu promovo o nome da fábrica em todas as audições que tiverem. Então foi uma jogada de marketing, ele fazia isso. Todos os instrumentos que ele conseguiu também foi através disso, que iam ser tocados lá, então botavam cartazes com nome, o logo que existia na época, que era basicamente o nome escrito, não existia a ideia do logo ainda. Mas ele já estava com essa ideia, que hoje em dia a gente usa isso, o *merchandising* em cinema, televisão, ele já tinha essa visão. Então possivelmente ele fez essa negociação com a fábrica, claro.

[NLH]: Então possivelmente ele fez essa negociação, e provavelmente a moeda de troca foi o nome do salão. Bem interessante, porque nessa época a *Fábrica de Pianos Essenfelder* também estava num ápice, estava sendo vista inclusive no Rio de Janeiro com a Escola Nacional que, nessa época, adquiriu os pianos da Fábrica, que logo depois substituiu pelos *Steinway*, mas enfim...

[RM]: Ficou a marca, não é? O nome.

[NLH]: E esse foi justamente o foco da minha pesquisa: o Salão Essenfelder. E eu estou focando nas apresentações que envolviam pianistas, especificamente. Então quais foram os pianistas que tocaram lá? Se eles faziam um certo circuito. Eles tocavam no Teatro Municipal, tocavam no Salão e tocavam em outros lugares. Então o objetivo da minha pesquisa é comprovar a inserção do Salão Essenfelder num cenário cultural do Rio de Janeiro dessa época. Porque não se fala...

[RM]: Você sabe que a minha tia, Edith, ela foi diretora do Teatro Municipal durante anos. Faleceu lá, quer dizer, se aposentou com quase 100 anos de idade. Era irmã da minha avó que era casada com o Nicolas. Ela tinha muita história interessante...

[NLH]: Imagino, né? Trabalhando no Teatro Municipal...

[RM]: Menina... nossa! Queria ter tido a oportunidade de conversar mais. Daí ela acabou... a família acabou seguindo uma tradição que ele [Nicolas] começou.

[NLH]: Eu tenho algumas curiosidades até meio bobas, mas a questão do idioma, ele falava bem português?

[RM]: Falava, perfeitamente. O romeno é uma língua latina, então é muito parecido e é muito fácil de se adaptar. Falava português, aprendeu rápido. Aprendeu rápido. Imagina: no Rio de Janeiro, novo, bonito, famoso que já veio com uma exposição e acho que, logo ele conseguiu fazer a exposição. Adquiriu um nome na cidade e foi ficando...

[NLH]: Uma exposição das fotos dele?

[RM]: Uma exposição das fotos dele, que trouxe no navio. Porque ele trouxe tudo no navio. Ele estava fugindo da guerra, então a exposição era uma desculpa. Então quando parou lá: é aqui mesmo que eu quero ficar, não vou me arriscar ir para a Argentina. Senão eu ia ser um argentino e não ia estar muito bem, porque não sei o que está pior, Brasil ou Argentina. Gostei de ter nascido aqui.

[NLH]: Acho que ele fez uma boa escolha. Mas são essas as dúvidas, porque igual eu comentei com você, a história é muito fragmentada, principalmente no jornal. A gente acaba pegando trechinhos e daí vai tentando construir uma história e tentar juntar essas peças. Então como eu te falei, todo documento é válido porque daí você vai construindo... Eu vi que ele trabalhou com o Augusto Malta, que ele foi contratado na época para tirar fotos da reforma educacional, dos colégios, e até um dos questionamentos é porque contrataram ele, já que o foco dele não era fotografar prédios e sim retratos, pessoas...

[RM]: Eu acho que mais pelo nome que ele já tinha. Era uma questão de *marketing*, de ter um nome famoso. Eu lembro que mais ou menos nessa época ele tinha acabado de lançar um livro, era livro que ao mesmo tempo era cartão postal. Você podia destacar e utilizava um cartão... então, uma ideia fabulosa. Que hoje eu não vi ainda.

[NLH]: E não existe nenhum exemplar desse que ele lançou...

[RM]: Eu tenho um livro desse. Eu tenho algumas coisas aqui que vai interessar, o negócio é eu achar. Rápido.

[NLH]: Porque ele tirava muita foto, claro, músicos enfim, toda a sociedade da época passou pelo estúdio dele e isso é impressionante. Mas como ele

conseguiu essa fama e conseguiu tanta gente para fotografar. Não sei se ele já veio ou essa exposição...

[RM]: Aí eu não sei, não sei se tem uma resposta para isso. O que como ali, aquela... A Cinelândia era um ponto, independentemente de qualquer coisa era um ponto de encontro para escritores, jornalistas, tinha muita coisa do teatro, musicais e tudo. Ali era um ponto de encontro e o estúdio dele estava muito bem localizado. Então eu acho que isso facilitou muito as coisas. Fatalmente, eu acho que ele fazia coisas no estúdio, mas eu acho que ele levava coisa para as ruas, eu acho que ele montava coisa de shows ali fora. Não tem nenhum registro disso, mas eu acho que tenha feito muita coisa. Para chamar atenção para o pessoal ir para o estúdio. Porque ele era bom de *marketing*. Eu acho que ele utilizava isso a favor disso tudo, então por isso ele ficou bastante conhecido e o pessoal dava valor. E como o brasileiro tem mania de dar valor para o que vem de fora, acho que até pelo fato dele ser romeno, isso era um charme a mais na coisa. Embora ele quisesse ser brasileiro, não queria continuar sendo romeno. Mas minha avó até conta que no enterro dele, ele ainda não tinha conseguido a cidadania, mas ele foi enterrado com uma bandeira brasileira. Colocaram uma bandeira em cima do caixão, que era o sonho dele. Isso para um filme fica bonito. Já é uma cena interessante. Essa cena da nuvem também é fantástica. Poxa, e com a maior calma do mundo, né? Coronéis como o senhor aparece aqui todo o dia, agora uma nuvem como aquele. Imagina, isso é lindo.

[NLH]: E ele não deixava de ter razão, não é?

[RM]: Não deixava de ter razão, com certeza.

[NLH]: Essa questão do cartão postal... eu achei uma foto só da pianista Guiomar Novais que ele tirou e fez em cartão postal, os outros eu ainda não encontrei.

[RM]: Eu tenho uma coisa só de cartão postal que eu não sei onde está. Eram vários.

[NLH]: E outra coisa que me intriga bastante. Eu acho que aqui tem, mas não sei se já era o piano. Eu não tenho a foto do piano, do piano mesmo que tinha no estúdio. Esse aqui é um piano, mas eu acredito que não seja o piano que foi... eu acho que era um piano de cauda e tudo.

[RM]: Eu acho que tem foto que tem o piano. Não é o... Eu acho que era um piano de cauda e tudo. Mas eu lembro dessa foto.

[NLH]: E até o Luiz comentou que uma das possibilidades era de que a Fábrica doou esse piano para que os músicos tirassem foto junto com o piano e isso

fosse *marketing*, só que eu não achei até hoje nenhuma foto com o piano aparecendo. Bem engraçado até.

[RM]: Pois é. Aqui tem bastante coisa do estúdio.

[NLH]: A composição “Caixinha de Música” foi gravada? Que tanto eu ouço falar...

[RM]: Eu nem sei dessa “caixinha”.

[NLH]: Até nessa crônica que eu vi, passei o olho e comenta que ele compôs... “Nicolas tocava piano, para a sua filhinha de 2 anos compôs uma caixinha de música nada desprezível”... Porque eu olhando os programas dos concertos, os convidados sempre tocavam essa composição dele, certa forma para agradar, homenagear, mas não sei se foi gravada em disco.

[RM]: Será que ela tem? Tem que ver se minha tia tem alguma coisa, porque essa filhinha de 2 anos é ela. Hoje está com 85, 86. É bom, né, resgatar a história assim. Quando você consegue juntar as peças.

[NLH]: Mas então, só para a gente concluir, se você pudesse resumir seu avô:

[RM]: Resumir meu avô é difícil, mesmo porque resumir um artista, você não consegue resumir um artista porque está sempre em processo de criação. Mas eu acho que ele era um visionário, ele se apaixonou por um país que é apaixonante e uma cidade que é naturalmente linda, que é o Rio de Janeiro, ainda é linda apesar dos pesares e tentou e acho que apropriada tentativa já foi a conquista fazer ali um berço de arte, em todos os sentidos. O artista ele tem a necessidade de materializar alguma coisa, é uma inspiração divina. Como Deus tem essa ideia da criação, de criar ou materializar tudo o que, eu vou falar pensa, porque não sei se seria um pensamento isso, mas tudo que existe a vontade de ser manifestado, o artista tem isso. Ele é um pouco dessa divindade afluída e manifestada nas diversas formas de arte. E, como artista falando também, eu só tenho muito orgulho de ser neto do Nicolas, uma pena não ter conhecido pessoalmente, porque acho que teria muito que aprender. Mas mesmo assim aprendo com tudo o que ele deixou, tudo que meu pai passou dele e tento pelo menos transformar isso hoje que seria o cinema que é a arte que eu mexo e envolve todas essas artes. Certamente, se ele estivesse vivo estaria mexendo com cinema. Ele seria um excelente fotógrafo cinematográfico. E eu sigo muito essa ideia dele da luz e da sombra, em todos os sentidos. Eu acho que o ser humano é um ser binário, tem que ter sempre essa comparação: do certo com o errado, do claro com o escuro, o bem com o mal e sempre buscando o que? O caminho do meio, do equilíbrio. Que é o caminho mais difícil, mas segundo os orientais o caminho certo. Talvez você nunca consiga esse equilíbrio, mas a própria busca já é o próprio equilíbrio. Então eu acho que, resumindo, ele é isso, um artista

completo que deixou uma obra maravilhosa que graças a gente como você está sendo resgatada.

[NLH]: Muito legal! Te agradeço imensamente por conversar, mostrar os materiais, me ajudar a entender um pouco mais também.

[RM]: O prazer foi todo meu. Está bom. Te prometo que o que eu for lembrando ou conseguindo em termos de material eu passo para você.

[NLH]: Eu também, vamos conversando. Quem sabe futuramente não ocorre o documentário, ia ser incrível.

[RM]: Nossa já quero ver se ano que vem eu começo esse negócio.

[NLH]: Porque tem toda a parte de pesquisa.

[RM]: Já está fresquinha aí! Com certeza!

[NLH]: Mas incrível! Muito legal! Obrigada!

[RM]: Obrigada você, Nathalia.

ANEXO 16 – Capa do *Album Photographico* do Rio de Janeiro. Fonte: ACERVO PESSOAL DE RICARDO MOVITS. Brasília/DF. Acesso em 08 de novembro de 2015.



ANEXO 17 – Capa álbum produzido por Nicolas sobre o *Studio Nicolas*. Fonte: ACERVO PESSOAL DE RICARDO MOVITS. Brasília/DF. Acesso em 08 de novembro de 2015.

